PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

21

ARTE

Editoriale

ARCANGELI: *Tracce di Wiligelmo a Cremona*
LONGHI: *Sui margini caravaggeschi* - LONGHI: *Volti della Roma caravaggesca*

Antologia di artisti
Antologia caravaggesca
Appunti

SETTEMBRE

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1951

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno II - Numero 21 - Settembre 1951

SOMMARIO

Editoriale

Francesco Arcangeli: *Tracce di Wiligelmo a Cremona* - Roberto Longhi: *Sui margini caravaggeschi* - Roberto Longhi: *Volti della Roma caravaggesca*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Niccolò Tegliacci* (Carlo Volpe);
'Il Maestro di S. Marta' (Ilaria Toesca)

Antologia critica caravaggesca (r. l.)

APPUNTI

Dommatismo di un 'discorso estetico' (Luigi Grassi)

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Roberto Longhi,
Federico Zeri

Redazione
Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione
Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L. 400
Prezzo del fascicolo letterario L. 300

Abbonamento cumulativo L. 3800
(Estero L. 6000)

EDITORIALE

DEI CONCORSI A CATTEDRE DI STORIA DELL'ARTE NEI LICEI. - *Raggiunti, e conseguentemente decaduti, alla data del quindici ottobre 1951, i termini di presentazione delle domande del concorso a cattedre di storia dell'arte nei licei classici, la responsabilità si trasferisce ormai, tutta ed esclusivamente, alla commissione esaminatrice che verrà nominata dagli organi ministeriali. Responsabilità resa più grave dall'insidia rappresentata da quei candidati — stuolo presumibilmente nutritissimo — che converrebbe chiamare, almeno, degli 'avventurosi' ('avventurieri' è troppo, perché lo stuolo presenta ancora all'attivo le proprie rispettabili e brave eccezioni) dell'insegnamento in generale. Se poi poniamo mente, in particolare, alla situazione della storia dell'arte — vera e propria 'terra di nessuno' degli insegnanti medi — allora si capirà meglio la inevitabile definizione di 'avventurosi': che è dunque un rifarsi a quel continuo, pretenzioso quanto prosumentoso, impronto scorrazzamento di quel territorio finora indeliberato, da parte di abilitati all'insegnamento di altra qual si voglia materia, o non abilitati affatto, o laureandi in lettere, o, infine, — e qui si nasconde il pericolo imminente — laureati in lettere anteriormente all'anno 1924. I quali, in virtù di un decreto senz'altro irresponsabile, restano per soprammercato abilitati automaticamente all'insegnamento della storia dell'arte in qualunque scuola media.*

Gli 'avventurosi' sono coloro che, in tale invidiabile condizione, stanchi di insegnare, ad esempio, italiano e storia in una scuola media inferiore, vedono aperta per loro la strada al più 'nobile' insegnamento medio superiore, semplicemente potendo usufruire di una forte anzianità di servizio, e di una abilitazione gratuita, sulla base di una votazione di laurea che, conteggiata due volte (la prima come laurea, la seconda come abilitazione) supera assai di frequente e senza sforzo, il voto dell'esame di abilitazione che altri candidati hanno invece ottenuto mediante la fatica di un esame implicante una specifica preparazione.

E se l'insidia degli 'avventurosi' — ormai legittimata da una sentenza del Consiglio di Stato — incide su tutte e quarantadue le cattedre messe a concorso; doppiamente la minaccia si profila per le prime ventuno cattedre di storia dell'arte, destinate ai candidati al concorso per soli titoli; i quali si vedranno superati o, nel migliore dei

casi equiparati, a una moltitudine di incompetenti. È chiaro difatti che, sommando il voto di abilitazione alla forte anzianità di servizio (i termini del bando di concorso non contemplano previamente la distinzione tra chi ha insegnato la materia a cui si concorre o altra materia) e aggiungendo, per esempio, quei criteri di preferenza dovuti a chi goda di speciali titoli di merito (combattenti, reduci, perseguitati politici ecc.; dei quali meriti non si discutono naturalmente qui né il valore giuridico né il significato morale) il gioco rimane fatto. L' '*avventuroso*' *(o il fortunato) avrà così partita vinta, conquistando la cattedra senza colpo ferire.*

E chi si illuda, così stando le cose, che le cattedre saranno occupate da candidati di insospettata competenza e capacità, rimarrà sicuramente deluso.

A meno che (e fortunatamente c'è rimedio quasi *a tutto) una commissione consapevole del pericolo, e, dunque, vigilantissima — il che si otterrebbe là dove figure che un tempo si definivano di* '*specchiata probità*'*; e di indubbio valore scientifico, ne facessero parte — sopraggiunga a scongiurarlo.*

Si può sbarrare la strada agli '*avventurosi*'*; e bisogna farlo. Prima che sia troppo tardi: se non si vuole che il modesto risultato delle prime cattedre di ruolo di storia dell'arte — che è stato, sappiamo, ottenuto quasi per miracolo; poggiando, intanto e provvisoriamente, sul principio della possibile istituzione di cattedre nei licei con almeno quattro sezioni parallele, sommanti cioè sedici ora settimanali di insegnamento — non venga compromesso dall'ingresso degli avventurosi incompetenti. E senza un primo nucleo di insegnanti preparati e veramente responsabili, non saranno consentiti gli ulteriori, auspicabili sviluppi di una situazione che si trascina da decenni; che è stata oggetto di inutili proteste, o equivalenti blandizie, dirette ai ministeriali in tutti, o quasi, i congressi artistici: quando si rievocava speranzosamente la prima circolare Panzacchi, del 1900 (ma tuttora valida e disponibile) che, raccomandando le* '*nozioni di storia dell'arte, rammentava essere una vergogna che i figli degli italiani uscissero dalle scuole ignorando quello che gli stranieri in casa nostra ammirano e ci invidiano*'*.*

Ma, per tornare al rimedio immediato concernente i prossimi concorsi. Poiché la commissione avrà il compito preliminare di sta-

bilire il punteggio da assegnare ai singoli titoli, secondo una tabella che (a quanto abbiamo letto) dovrebbe venir pubblicata anteriormente allo svolgimento del concorso; e poiché la commissione stessa ha a propria disposizione un certo numero di punti da attribuirsi a questo od altro titolo di studio (potendosi così sensibilmente modificare il rapporto di importanza tra i singoli titoli, prestabilito quale criterio generale dei concorsi); essa potrebbe allora assegnare un punteggio relativamente alto *ad altri titoli specifici (diplomi di perfezionamento, assistentato universitario, pubblicazioni, libere docenze ecc.) ed un punteggio* relativamente basso *alla abilitazione in storia dell'arte: tanto a quella automatica (anteriore al 1924) come a quella effettiva, dato che purtroppo non è possibile, agli effetti giuridici, valutare differentemente i due documenti abilitanti. Allo stesso modo, la commissione dovrebbe distinguere nettamente, ai fini della valutazione del servizio prestato, tra l'insegnamento effettuato nella storia dell'arte, e quello riguardante altra materia, attribuendo al primo un punteggio più alto.*

Soltanto così, ci sembra, la minaccia costituita dalle così dette lauree abilitanti verrebbe ad essere scongiurata. Che poi il discorso non valga per coloro che, pur trovandosi nella condizione degli 'avventurosi', abbiano tuttavia le carte in regola, sieno cioè ben preparati, non c'è bisogno di dimostrarlo.

Resta, a conclusione, il dovere di riconfermare la necessità, immediata, che alla incompetenza legalizzata, si contrappongano competenza e preparazione specifica. Elementare esigenza difensiva che, ove mai trovasse ascolto e soddisfazione, ci otterrebbe, intanto, un primo nucleo agguerrito di docenti di storia dell'arte nei licei; risoluti a resistere ad una riforma scolastica che si presenta agnostica nei nostri confronti; intenti, con il loro lavoro, a dissodare un terreno inaridito dal contagocce di un orario risibile, rispetto alla letteratura italiana; costretti a operare in un'atmosfera tuttora rarefatta e mortificata dal non diritto di partecipazione del 'sottocommissario' di storia dell'arte allo scrutinio finale dell'esame di maturità.

Siamo, lo si vede, tuttora lontani dal giorno in cui la storia dell'arte — come opportunamente proponeva in questa rivista il Longhi ('Paragone', fasc. 13, gennaio 1951) — potrà venire insegnata su di un piano di parità e di equivalenza nei confronti della letteratura

italiana; istituendo, o restituendo così, di rimando, il suo pieno e positivo funzionamento ancora sul piano universitario.

Ma se mai entrassero, in questo primo concorso, gli 'avventurosi'; gli aspiranti alla sinecura, al benefizio semplice, allora l'insegnamento medio e, si badi, universitario, verrà ad essere gravato da simile pesante parassitaria passività; né si vede come o quando potrà liberarsene. Ché anzi, si perpetueranno (e non senza fondamento, almeno in parte) sia la vecchia accusa di immaturità, sia la diffidenza, il discredito, l'incomprensione da parte di coloro che hanno sempre negato e continuano a negare diritto di cittadinanza all'insegnamento della storia dell'arte.

Luigi Grassi

FRANCESCO ARCANGELI

TRACCE DI WILIGELMO A CREMONA

Alla memoria di Alberto Graziani

Permetta il lettore ch'io ricordi, in questa occasione, la memoria di un amico indimenticabile, dedicandogli qualche pagina che vorrebbe proseguire il cammino lungo una strada ch'Egli avrebbe, prima o poi, battuta con le doti difficilmente uguagliabili del Suo ingegno. Purtroppo gli occhi di Alberto si sono chiusi da anni, per sempre; e non c'erano occhi più degni di esplorare la selva 'spessa e viva' dell'arte medievale, soprattutto pei secoli in cui la lacunosità e l'intervallo dei documenti chiamano a gran voce qualità d'intuizione di cui Egli era provvisto fra tutti. La mala sorte ha voluto che, una decina d'anni fa, andasse perduto, nella redazione d'una rivista romana, uno scritto che aveva steso ad esprimere le Sue idee — i Suoi sentimenti, direi quasi — sulla scultura di Wiligelmo. Alberto non ne aveva copia, non s'è più ritrovato. Non c'era 'filologia', in quelle pagine brevi; ma contenevano, ne son certo dal ricordo, una interpretazione concreta, penetrante, di quella poesia remota. La traccia, purtroppo, se ne allontana sempre più, affidata soltanto alla mente del Maestro, Roberto Longhi, e di pochi amici cresciuti alla stessa scuola. Alberto era sensibilissimo al 'particolare' dell'arte e, in pari tempo, il Suo passo mentale era pronto alla misura secolare; così che, risalendo a ritroso i rami d'una tradizione 'lombarda' o 'padana', di cui sopra tutti il Longhi aveva esplorato, segnatamente per la pittura, il lungo e variato propagarsi, da Vitale da Bologna su su fino al Caravaggio, Egli affondava decisamente l'áncora in una interpretazione intensamente 'naturale' dell'arte di Wiligelmo, che nella Sua mente coincideva con una lettura dello stile wiligelmico in senso luministico. Egli era andato, in tal modo, al cuore della questione; ascoltando la voce dell'artista nella sua inflessione più segreta, quando si stacca, potentemente individua, nel primo coro della scultura romanica, sorto quasi unanime, dalla Francia meridionale alla valle del Po, sui primi decennî del XII° secolo.

Troppo vasto problema, a intender meglio le origini di Wiligelmo, e troppo lunga esperienza richiederebbe,

quello di tenere una partita del dare e dell'avere fra Italia e Francia; e non saranno certo ambizioni nazionalistiche a invogliarci in tale direzione (tanto più quando si creda, con Roberto Longhi, che '... l'arte libera ed alta dell'occidente latino esisteva tuttavia ed accoglieva, dal IX° all'XI° secolo, quasi in unità ecumenica, tutti coloro che parlano una sola lingua figurata...' Ma se toccherò per un momento della questione, ciò accade perché l'idea generalmente diffusa di una formazione aquitanica, tolosana, di Wiligelmo conclude, soprattutto in sede internazionale, in una valutazione ingiusta, diminuita, di questa grandissima persona dell'arte medievale. Ammettiamo pure la priorità temporale delle prime sculture di San Saturnino a Tolosa e dei più antichi bassorilievi del chiostro di Moissac; ma tali artisti, nei loro stringati e timidi trasferti in pietra dallo stile degli avori bizantini, possono interessare la cultura arcaizzante del 'maestro dei Profeti' al portale del Duomo di Cremona, o Nicolò, non certo la sostanza della poesia wiligelmica, troppo personale per esser diminuita dall'accettazione, al più, di qualche convenzione decorativa. Scoccando l'inizio del XII° secolo, Wiligelmo è subito vivo di precoce maturità, ed è presumibilmente in vantaggio di tempo sull'unico maestro che, in Europa, nel primo quarto di secolo, gli possa stare accanto, nella sua diversa sublimità: parlo del maestro del portale di Moissac, che i francesi datano sul 1110-1120, quando Wiligelmo era per concludere, ormai, la sua attività modenese. Mi sembra estremamente imprudente, insomma, togliere ai rilievi di Modena il significato e il sapore, coincidenti quasi per destinazione fatale con i 'soggetti' ordinati, di una nuova genesi, di una nuova 'incarnazione'. Questo è il tratto terribilmente naturale della sua scultura, che Graziani aveva colto, con giovanile intensità, nel Suo scritto perduto. Nessun altro artista d'occidente (se non, nell'immagine traslata, gli stessi grandi architetti delle cattedrali romaniche, e primi con tutti i 'lombardi', da Milano alla Puglia) sa esprimere come lui il senso d'una materia che si ritrova, finalmente dopo secoli, a sé immanente; del primo crescere d'una carne terrestre, orrendamente e dolcemente 'mondana'. Una generazione dalla terra, non dal cielo, che par coinvolgere, nella prigione di poche gesta elementari e probabilmente sciagurate, la sorte stessa di Dio. Fu proprio questo senso di prima vita, torpida ancora al risveglio di un eterno letargo, a convincermi immediatamente della paternità wiligelmica per questo Arcangelo Gabriele, quan-

do lo contemplavo, qualche anno fa, sulla faccia esterna d'un protiro, al fianco nord del Duomo di Cremona /*tavola 1*/; e gli rispondeva il gesto di stupore, lo sguardo sbarrato e severo dell'Annunziata /*tavola 2*/. La fotografia, frontale, stiaccia alquanto l'immagine del messo; ma, sul vero, ci si rende conto del crescere nello spazio, quasi minaccioso, di questo nunzio greve e terrifico, non sceso dal cielo, piuttosto uscito alla luce da qualche cava; del lento, formidabile avvitarsi del suo gesto, chiuso nel giro del braccio levato quasi a proteggere il giglio pesante. Qui è il segreto più alto di Wiligelmo: raggiungere un effetto plastico di crescita dall'interno prima ignoto nella scultura, nell'arte, forse nel pensiero del Medio Evo. Come se l'uomo, in lui, avesse riconosciuto, quasi in un atto di dolce e grave ribrezzo, la sua consistenza corporale, e ne avesse poi oscuramente gioito, in un lento, profondo sussulto ('il corpo allegro' di un grande poeta moderno, presentito nelle latebre dell'animo medievale). E quanto più alto, astrattivo, ideale era stato il sogno del lungo misticismo bizantino, così più oscura, perduta, insondabile era questa nuova genesi: incarnazione di Dio, anche, ma non certo quella che pochi anni prima era stata discussa e intuita dal nuovo Agostino, Sant'Anselmo d'Aosta, nel 'Cur Deus homo'. Incarnazione, anzi, alla faticosa luce di questa terra; sullo sfondo di un aldilà che ora non sembra più promessa e simbolo di vita perenne, incommensurabile fulgore come nell'ormai immobile e tuttora durevole vicenda artistica bizantina; anzi tenebra, pietra chiusa ed ostile. Sono i sacri personaggi a partecipare, ora, del peso ansioso della carne peritura. Che cosa di più terreno di questa Annunziata, a prima vista arieggiante il gesto, vagamente, d'una orante di Bisanzio; ma poi, a una considerazione più attenta, svelata in umile fante, in madre severa? Perduto per sempre il fasto celeste della Teotocos o della Odigitria, eccola fasciata nello spessore di semplici, quasi poveri panni; i capelli scriminati e tesi a forza sulla fronte; la mano pesante di lavoro. Cristiana anche, volendo, quest'umile atterrita 'virgo austeritatis'; ma cristiana di un Vangelo finora inedito, riletto per nuova gente.

La mia piena convinzione della paternità wiligelmica per l'Annunciazione cremonese, confido debba trovare dimostrazione, per tutti, dall'accostamento con i profeti Enoc ed Elia /*tavola 3*/ che reggono, in un rilievo della facciata di Modena, la lastra epigrafica dove suona, appunto, il nome di Wiligelmo. A Modena e a Cremona, le stesse figure

semplici e gravi, interè di massa e di gesto, dove l'emergenza della forma è altrettanto piena, da sommergere nel suo colmarsi quasi ogni traccia di stilismo. Si veda, a confronto, come al gonfiar della piega dei panni si sottenda similmente un solco inciso e lungamente ondulato. O come, alla severità dell'Annunziata cremonese, risponda la tensione del volto della moglie di Noè entro l'arca, nel rilievo di Modena. Da queste rispondenze penso si possano trarre utili deduzioni anche per una 'storia' di Wiligelmo, quasi tutta ancora da fare. Risulterà chiaro anche dalla riproduzione che le due lastre di Cremona, l'una quasi incassata, l'altra invece prominente dalla parete, sono rimesse sulla superficie del protiro. Pezzi di reimpiego, risalgono quasi certamente alla prima edificazione del Duomo di Cremona, e, frammenti dispersi, e superstiti alla distruzione provocata dal terremoto del 1116, si posson datare fra il 1107, data di fondazione, e il 1116. Verso un tempo non troppo distante sembra presumibile si possa datare, di conseguenza, la parte del lavoro modenese di Wiligelmo che par più congruente con l'Annunciazione di Cremona. Questa parte comprende, a mio avviso, il rilievo con la morte di Caino e l'arca di Noè, la lastra epigrafica coi due profeti, e, forse un po' più tardi, i due famosi genî funebri; e la supposizione non discorda dal fatto che l'iscrizione potè essere, facilmente, commemorativa della prima gran tratta di lavoro che Lanfranco e Wiligelmo avevan condotto fra il 1099, anno della fondazione, e il 1106, anno della traslazione del corpo di San Geminiano nella cripta e della dedicazione e consacrazione solenne del corpo e dell'altare, presente il pontefice Pasquale II°. Già il Toesca, andando oltre la troppo recisa affermazione di Adolfo Venturi, che dà conclusa l'attività di Wiligelmo per la cattedrale modenese al 1106, ha dato qualche spunto utile per una possibile cronologia di Wiligelmo, affermando la piena maturità dello stile dei due profeti reggicartello ed estendendo coraggiosamente e giustamente la presenza del maestro (pur con la saggia affermazione della presenza di aiuti, in così vasto lavoro) ai capitelli '... di tutto il primo ordine esterno, nella fronte nelle absidi nei fianchi.' La dichiarazione dell'attività di Wiligelmo pei capitelli delle loggette, da molti trascurata o negata indebitamente, mi pare invece fondamentale per intendere la fase probabilmente estrema della sua arte. (Mi sento di indicare almeno una dozzina di formidabili capitelli come interamente autografi: per il lettore che voglia e possa riscontrare, i quattro principali della

facciata, da rintracciarsi a pagina 14, nell' 'Atlante storico-artistico del Duomo di Modena' curato dal Bertoni; tre principali, fra lo spigolo della facciata e la Porta dei Principi, sul fianco meridionale; i capitelli riprodotti ai numeri 3 e 6, pagina 31, dello stesso Atlante, pure sul fianco sud; due delle loggette dell'abside, n. 5 pagina 43, n. 5 pagina 44; e almeno due, straordinarî, e purtroppo non riprodotti, del fianco nord). Importantissima questa fase, ripeto, se si vuol nutrire la speranza di restituire una 'storia' di Wiligelmo; compito difficile, certo; ma, se non si tenta, come sperare di intender quale sia stata la sua, starei per dire, 'area di elasticità' poetica, la vastità del suo raggio creativo? La difficoltà del compito, il più delicato forse che si presenti allo storico dell'arte, aumenta per l'epoca medievale a cui propendiamo ancora, talvolta più del necessario, a prestar gli aspetti corali di un anonimato che s'incarna nei concetti di corporazione, di maestranza, di bottega. I quali non saranno da distruggere, è evidente, ma da usare con la debita discrezione, quando vengano a reazione con documenti diversamente indicativi; come è il distico dell'iscrizione modenese, inciso in lettere di proporzione appena inferiore a quelle commemoranti il 'clarus Geminianus': 'Inter scultores quanto sis dignus onore — claret scultura nunc Wiligelme tua' (Dove — se ragioni di metrica quantitativa, non stringenti del resto nei versi leonini del tempo, non facciano decidere per la prima interpretazione — l'ambiguità fra l'intendere il 'claret' come indicativo o come congiuntivo e quel 'scultura' come ablativo o nominativo, è forse voluta per sfumare la superbia del grido, lasciandola a mezza strada fra la constatazione d'una grandezza e l'invito a intenderla). Non sappiamo altro, per documento, di Wiligelmo; non sappiamo dove nacque e dove si formò; se la sua operosità fu contratta nel tempo o distesa nei decennî; se essa fu omogenea al rilievo dell'epigrafe o se ebbe la complessità, la ricchezza d'indicazioni pel futuro dei grandi iniziatori; come d'un Giotto, d'un Masaccio, d'un Caravaggio. Per discordi, tuttavia, che siano state le interpretazioni dell'opera di Wiligelmo, nessuno gli ha negato, complessivamente, l'autografia dei lavori nella parte inferiore della facciata modenese. Ogni plausibile induzione pare debba respingere, intanto, la lastra della Genesi all'inizio di questi lavori. Eppure, il Toesca ha bene inteso come l'artista vi compaia già così maturo da postulare una sua possibile attività precedente, perduta. In quel rilievo e, aggiungo, negli ornati dell'archi-

volto e degli stipiti esterni del portale maggiore (che mi paiono pure iniziali) Wiligelmo accenna già a tutti i suoi possibili svolgimenti, con una complessità di cultura da non misurarsi su un metro locale. Nasce armato, Wiligelmo, dalle strade incrociate della vita medievale, in uno dei suoi momenti più folti e crescenti, con la forza d'un uomo che sa assorbire le voci più disparate. Memore, nell'ornato del portale, incredibilmente intricato da una fantasia instancabile nel mescolare arte e natura, dello stile 'barbarico' (ricordate la stupenda interpretazione del Longhi? 'Una forma resa per intuizione di movimento rapido, forsennato, quasi un barbaglio di mera impressione; complicantesi poi in una infinità ornamentale a intrecci insolubili, illeggibili quasi...'); conscio, nel rilievo della Genesi, degli scatti espressivi delle tecniche metalliche, collaudate nelle porte di Hildesheim e di San Zeno; legato, si dice, agli stilismi della nascente plastica d'Aquitania; già sospettoso del classico nei due angeli reggimandorla; ma carnale infine, orrido e morbido a un tempo, soprattutto nella scena del Peccato, soltanto al modo nuovissimo di Wiligelmo. E tuttavia è vero che le parti di convenzione (le pieghe doppie al panneggio, le agghindature alle barbe e ai capelli) sono lievemente sovrapposte alla sostanza plastica, che d'altra parte ancora non gonfia come nella piena maturità, ma si chiude rigidamente in un feroce, murato spessore. Sono parti da dar lo spunto ai maestri successivi più inclini a 'stilizzare', fino all'Antelami; ma in Italia, forse proprio per il più semplice precedente delle convenzioni decorative di Wiligelmo, su una strada ben diversa dal folle, sfrenato stilismo dei più grandi scultori francesi, da Moissac a Vézelay al Gislebertus di Autun. In questo residuo, nella prima attività wiligelmica, di convenzioni e di modi plastici provenienti da tradizioni remote, è la ragione principale di un fare lievemente 'prestabilito' nella narrazione; di quella impercettibile, ma rigida oscillazione dei gesti nelle prime due scene; del serrarsi, dell'atto inesplorabile del creare, dietro la maschera immota dell'Eterno, che appare tuttavia, su due piedi, con l'attualità sconcertante d'un signore di questa terra, barbato, baffuto, parato e agghindato di panni, con un effetto vagamente orientale. Sapor d'oriente anche più intenso è nel tremendo Lamec dell'altro rilievo, automatico, fisso nel cieco stupore delle pupille, greve e turrito sotto il turbante come i suppliziati delle sculture assire. Assiro, un aggettivo avanzato anche dal Toesca e che, a uno studio attento di certe paren-

tele misteriose, potrebbe indurre in tentazione. Anni di prima crociata, quelli appena anteriori all'attività di Wiligelmo; anni di concilî (Piacenza e Clermont-Ferrand nel 1095, Bari nel 1098), col papa Urbano II° vagante per la Francia meridionale e la Lombardia; e con lui certo vescovi, chierici, amanuensi, forse artisti: una corte. Anni di migrazioni, di spostamenti di príncipi, di cavalieri, di popolani sulle strade di Terrasanta, di andate e di ritorni dall'Oriente. La supposizione d'un Wiligelmo alla prima crociata è tanto romanzesca che potrebbe esser vera; ma senza arrivare a questi estremi, è certo che il comune traffico sulle vie di pellegrinaggio, che ha già servito di guida a celebri studî sull'arte e sulla letteratura romanza (per la scultura, basterà citare il libro del Porter), dovette gremirsi in quegli anni di ondate ben più grandiose, complicarsi di nuovi itinerarî. In un tale incrocio di scambi anche culturali, di novelle di paesi lontani, stupisce meno il nascere all'arte di Wiligelmo in una forma così complessa; e suonan meno favolose, nella sua plastica, certe sorprendenti assonanze con una statua di Assurnazirpal, con un rilievo di Salmanesher, con una stele di Hammurabi. Ma se la formazione di Wiligelmo fu, possibilmente, viandante e migratoria (del resto, sono ipotesi anche la sua indimostrabilissima nazione germanica e la quasi altrettanto indimostrabile conoscenza diretta della scultura tolosana) la lunga dimora modenese gli diede modo di svolgersi in un senso sempre più personale. Già nella seconda lastra, cresce in potenza quella grave sensualità che, nelle figure di Noè e dei tre figli, tocca un grado incredibile. È come uno scalpiccio lento, greve, un bendarsi di gesti, un accostarsi quasi pauroso di volti su cui vivono orride estasi, sensi sfrontati, superbe mormorazioni; da non sussurrare nemmeno in confessione ai canonici di San Geminiano. Se è lecito seguire il maestro nella progressione da una prima fase più complessa, ma alquanto irretita nelle convenzioni della cultura, a una libertà sempre maggiore d' 'incarnazione', sarà plausibile allora respingere ai primissimi anni del secolo la Genesi e la decorazione del portale maggiore, e situare intorno alla metà del primo decennio e oltre, l'iscrizione con Enoc ed Elia e il rilievo di Caino e Noè; si va così a dar la mano all'Annunciazione di Cremona, che non può esser prima del 1107, e che in alcuni tratti sembra pure accompagnarsi coi modi dei due genî funebri, da accostarsi forse al 1110 (si confrontino le mani dell'arcangelo di Cremona con quelle d'una dei genî, similmente incise,

nella massa colma e potente, da solchi rapidi, diritti). Resta poi da situar meglio e da definire l'ultimo svolgimento del maestro; per me, ripeto, quello leggibile nei capitelli esterni del duomo di Modena. Se, nei soggetti a lui commessi pei rilievi della facciata una preoccupazione sacramentale gli aveva consigliato uno stile di narrazione grave, solennemente anche se irregolarmente pausata (ma regola e proporzione non sono qualità romaniche, né in architettura né in scultura), qui, nei capitelli, a contatto dei temi più brevi e concentrati d'una fantasia senza soggetti, egli si libera più che mai, senza ritegno, in una illusione di umanità sempre più toccante e turbativa. Le sirene, le sfingi, i mostri, i simboli anche dell'iconografia romanica, tutto questo si dice. Ma occorre vederli, al binocolo, questi simboli, per convincersi com'essi non alludano ormai a nulla se non alla propria vita fisica, sensibile, sentimentale: è un coro, una rete di sentimenti appassionati, sensuali, malinconici che si avvolge intorno alla cattedrale. E la più cosciente educazione sul classico, come solitamente e a ragione si ammette, serve ora a conferire a Wiligelmo soltanto una più scaltrita libertà nel graduare la varietà di quei sentimenti. Ora è, nel primo capitello a sinistra dell'abside maggiore /*tavola* 4/, la potenza di una verità cresciuta, dai corpi alati di drago, nel ritratto d'un potente della terra, ironico e sensuale, coronato e baffuto, e in quello d'una sua impenetrabile, minacciosa consorte. Ora, sul fianco nord, è la dolcezza improvvisamente intima, volta a un giro insondabile di sogni, di due 'pensosi' (o dormienti?); il mento di quello a sinistra stacca d'un'ombra soffice e potente sul collo, e gira con una così misteriosa perfezione da farci pensare al Wiligelmo di questo momento come a un triste Fidia del Medioevo (ricordate invece come, in uno dei genî della facciata, avesse sovrapposto a un corpo proporzionato e atteggiato quasi prassitelicamente il volto più abnorme e terrificante che si possa vedere; con la stessa polemica, repentina e violenta, con cui secoli dopo il lombardo Caravaggio avrebbe abusato di qualche motivo classico o raffaellesco). Ora, in un altro indimenticabile brano, in un capitello lì accanto, il soggetto simbolico e fantastico delle sirene, caro al repertorio romanico, si muta nell'incredibile ardimento di due figure per nulla simboliche: vere donne, i capelli spioventi, nude fino al mezzo busto; coi seni gonfi di senso come rare volte ne vedrà l'arte, e il volto sfrontato, insolente. Come datare questi miracoli? Anche questa volta, è il Duomo di Cremona a soccorrerci un poco. Po-

tessi darne la riproduzione a confronto, non dubito che il volto di questa sfinge alata e coronata */tavola* 5/ che scruta fieramente ad occhi sbarrati (scruta un giorno, una notte?), si vedrebbe modellato sullo stesso stampo e realizzato con una qualità se non minimamente inferiore al volto d'una delle due 'sfacciate' del capitello modenese. D'altra parte anche il confronto con la sfinge del capitello dell'abside di Modena non sarà certo inutile. È così il volto stregato, quasi brumoso di senso, di quest'altra femmina alata */tavola* 6/ si vedrebbe girare, al mento e alle guance, con la stessa perfezione di uno dei due 'pensosi'. Ora, le due mensole cremonesi — lo dice chiaro anche la fotografia — son pure pezzi di riporto, inserite, come l'Annunciazione, nella chiesa riedificata assai più tardi; e da chiudersi anch'esse fra i termini già citati del 1107 e del 1116. Ma mostrando rispetto all'Annunciazione, pur nell'identità di mano, dei passi forti verso una maggior maturità di stile, è chiaro che vadano datate, plausibilmente, verso la metà del secondo decennio, e che portino seco la datazione sugli stessi anni del lavoro di Wiligelmo ai capitelli modenesi. Esse offrono inoltre, in alcuni particolari, un raccordo validissimo fra lo stile che il maestro dimostra nella facciata e quello che svolge nei fianchi del duomo di Modena; aiutando a colmare, per gli increduli, una apparente ma inesistente frattura fra quelle due attività che son diverse, sì, ma soltanto come libera maturazione nel tempo d'una stessa persona, che si vien rivelando, dunque, com'era prevedibile per la sua statura e per la sua situazione in epoca di crisi, complessa e piena d'avvenire come quelle d'un Masaccio o d'un Caravaggio. Chi infatti confronti gli stilismi del modellato, nella manica di Enoc ed Elia, con quella del 'baffone' che impugna l'ala della sfinge, non neghi che a Cremona uno stesso artista svolse più tardi lo stesso motivo, in quell'ormai più ardito stile luministico, naturale, ch'è proprio anche dei capitelli modenesi. Se l'autore di Enoc ed Elia è lo stesso delle mensole di Cremona, e queste concordano perfettamente coi capitelli modenesi, è piana conclusione che l'autore di Enoc ed Elia è pure l'autore dei capitelli. I miei, spero accettabili, ritrovamenti cremonesi allargano dunque e corroborano le nostre idee sull'attività, sul raggio creativo del maestro; e, unendo questi quattro pezzi certamente autografi agli altri pochi superstiti all'antica distruzione della cattedrale cremonese (il frammento d'un Peccato e d'una Cacciata dall'Eden, cosa di bottega; Enoc ed Elia, nell'epigrafe commemorativa della fondazione, ma

assai diversi dai due profeti di Modena, e già avviati, sembra, nel loro vigilato stilismo, verso le soluzioni della lunetta di Nonantola; l'architrave del protiro del fianco nord, già ricordato dal Toesca come cosa wiligelmica, ma assai inferiore al maestro; e poche altre cose), se ne può trarre la conclusione che, sorgendo una nuova grande cattedrale, Wiligelmo in persona, e con lui gli scolari della bottega, furon chiamati a un lavoro che fu certamente assai vasto, come vedremmo se le vicende sfortunate non l'avessero quasi totalmente cancellato. Il suo stile concorda, a Cremona, prima con la fase di mezzo, poi con quella estrema dell'operosità modenese. E, nelle mensole, la sua maturità è così sconcertante da spiegare come Adolfo Venturi le pubblicasse, son quasi cinquant'anni, come cose di scuola dell'Antelami, con lo sbalzo cronologico d'un secolo. Ma provi il lettore, sulla fotografia, a isolare un particolare: esempio, quella manica che si diceva, verso il polso; il manone che impugna; la coda lì accanto, viscida di nodi gonfianti sotto la pelle /*tavola* 7/[1]; e mi dica in che secolo siamo. Il particolare dei romanici, scultori, architetti! Profondamente dimenticata, o ancora di là da venire, la concezione d'una legge proporzionale, o l'indagine del segreto dell'energia, della vitalità organica (erano state qualità del mondo greco-romano, e rinasceranno, diverse, nel nostro Rinascimento), l'occhio dell'artista romanico 'punta' all'improvviso, si ossessiona di quello che gli cade entro il raggio dell'attenzione: una mano, ecco che cresce, è una manona dalle dita pesanti, vere fino alle unghie; un braccio, una gamba, una coda, emergono, s'incrociano, non sai più a quale corpo appartengano se non al nascere, al crescere caotico d'una vita misteriosa che vien come di sotterra, non se ne conosce regola, ma non finisce, passa di padre in figlio, si propaga di animale in animale, striscia di pianta in pianta; una vita che ancora sacrifica a Dio, ma non ne trae speranze se non di vederlo accostato, coinvolto nella sua sfera oscura. In questa 'poetica dell'oggetto', di cui parla il Focillon, in questo cogliere i tratti di natura che prima vengano all'attenzione, quasi in una sorta di remotissimo elementare impressionismo, Wiligelmo è sommo, anche se di lui si conoscano poche, pochissime 'nature morte'; anche se la sua ineguagliabile potenza na-

[1] Debbo le fotografie delle sculture all'amichevole cortesia del Dott. Alfredo Puerari, della Dott. Mina Gregori, e alla gentilezza della signorina Carla Guarneri; che ringrazio tutti, vivamente.

1 - Wiligelmo: 'l'Arcangelo Gabriele' *Cremona, Duomo*

2 - Wiligelmo: 'la Vergine Annunziata' *Cremona, Duomo*

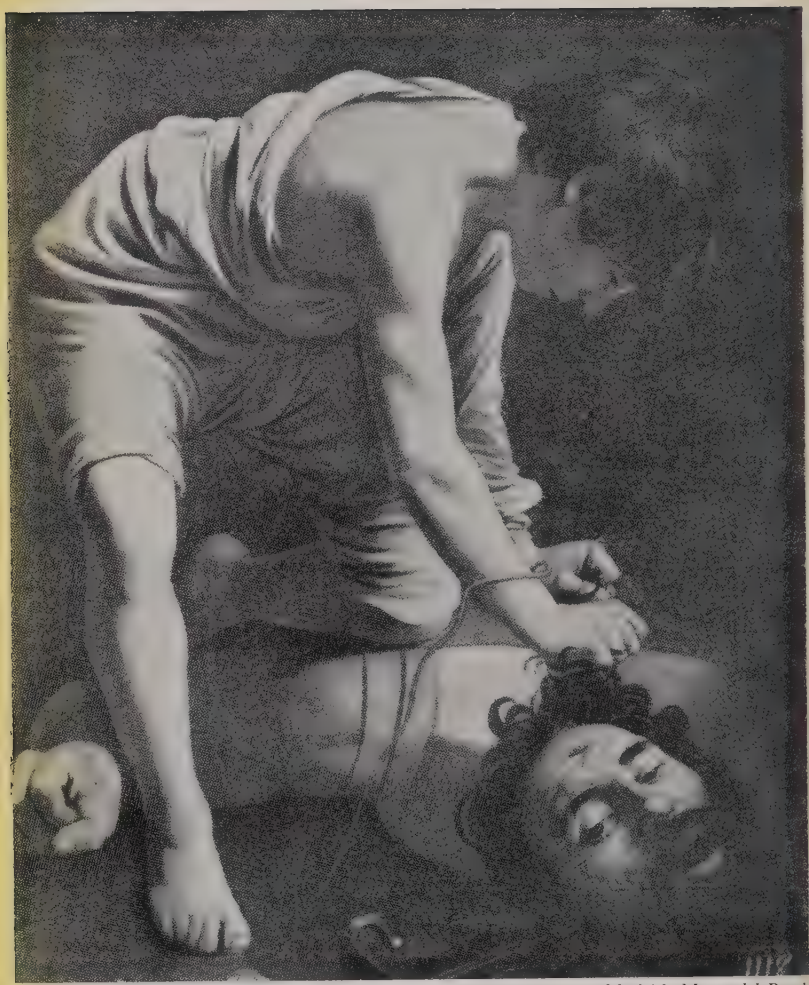
3 - Wiligelmo: 'il Profeta Elia' *Modena, Duomo*

4 - Wiligelmo: un capitello *Modena, Duomo*

5 - Wiligelmo: una mensola *Cremona, Duomo*

6 - Wiligelmo: una mensola *Cremona, Duomo*

7 - Wiligelmo: una mensola (particolare) *Cremona, Duomo*



8 - Caravaggio: 'Davide e Golia' *Madrid, Museo del Prado*

turale si applicherà quasi sempre alla figura dell'uomo. Una sorte che toccherà, secoli dopo, anche al naturalissimo Michelangelo da Caravaggio; eppure, come dal Caravaggio non c'è comunicazione vera col precedente umanesimo, così dalla sostanza dell'arte di Wiligelmo non c'è passaggio, nemmeno iniziale, verso l'umanesimo susseguente. Anche il Toesca ha avvertito la singolarità di questa visione, applicandola estensivamente a tutta l'arte romanica, là dove dice: 'Da principio, gli scultori romanici sembrano non riuscire a precisare nulla, per incertezza di vedere; poi, concentrano l'attenzione su qualche tratto: e questo risalta, si anima, mentre sono composte in schemi convenzionali, quasi assente l'artista, tutte le altre parti.' Dove occorrerà aggiungere, credo, che il fascino fortissimo di quelle animazioni improvvise vien proprio da questa misteriosa dialettica, per eccellenza irregolare e chissà quanto consapevole, ma inconfondibilmente romanica, di presenze e di assenze; di potentissime intermittenze dell'occhio e dei sensi, per non dire del cuore, segretissimo, di quell'epoca remota.

Dovrebbe vedere il lettore, a Cremona, guardando dal basso le due mensole di Wiligelmo, con che orrenda 'emergenza' cresca nello spazio quel viluppo di code, di gambe incrociate, di ali e di chiome. E volgendo l'occhio, lì accanto, alla pietra nobilmente inerte, staccata a trapassi coltivati da una tradizione vetusta, dei quattro profeti del portale, dovuti a un ignoto maestro forse coetaneo o di poco più giovane di Wiligelmo, intenderebbe l'abisso che, in una apparente analogia di convenzioni, non dico di spiriti formali, separa i due maestri e le due culture. Ancora calamitato, il maestro anonimo, dall'attrazione delle tecniche preziose dell'avorio e dei metalli, intento a dare parvenza plastica a figure che, invece, staccano dal fondo soltanto per l'emergenza materiale, convenuta, 'prestabilita' dell'intaglio e dello sbalzo; nuovamente incarnato, ripetiamo, Wiligelmo. In questa novità prepotente, e così difficile da carpire per chi non ne avesse il sentimento spontaneo, sta la rivoluzione di Wiligelmo, che non fu intesa in ciò che aveva di più personale; ma che restò come precedente inevitabile di un seguito che fu spesso diverso. Allo stesso modo che per tutti i pittori del '300 si dice ch'era passato Giotto; per quelli del '400, Masaccio; per quelli del '600, Caravaggio; così si può dire che per tutti gli scultori romanici era passato Wiligelmo.

Terminata dunque l'attività del maestro per Cremona

prima del 1116, essa poté anche proseguire in Modena, nell'ornare i capitelli esterni, fin verso la fine del decennio. In alcune scene dello stipite destro, al portale dell'abbazia di Nonantola, ricostruita nel 1121, e in quasi tutta la decorazione del portale di sinistra, al duomo di Piacenza, fondato nel 1122, è ancor viva infatti l'eco diretta, se non la presenza personale, di Wiligelmo. Son le parti che Adolfo Venturi, in quel terzo volume della sua Storia che resta tuttora un importante strumento di lavoro per la ricerca sulla scultura romanica, gli assegnava senz'altro, nella sua animosa ricostruzione dell'opera del maestro. Soprattutto a Piacenza, mensole e cariatidi della porta sinistra ripetono, solo di un tanto diminuiti nella qualità, sempre altissima in Wiligelmo, gli schemi e i tratti delle mensole di Cremona e dei capitelli di Modena, confermando la nostra ipotesi che la parte più matura e più libera dell'operosità diretta di Wiligelmo cada lungo il secondo decennio. Sarà qui piuttosto, a Nonantola e a Piacenza, da usare discretamente il concetto di bottega. Questo periodo súbito posteriore al 1120 segna comunque una crisi di trapasso e forse di estinzione della diretta cultura wiligelmica, che a Piacenza va già dando luogo a quella, diversa e arcaizzante, di Nicolò; svoltasi poi a Ferrara e a Verona in un lavoro documentato da iscrizioni solenni. Da tutto quanto si è detto, comunque, dalle date di fondazione, dalle epigrafi, e dalle considerazioni sul 'clima' plastico, via via rinnovato di cattedrale in cattedrale, mi par che venga a cadere irrevocabilmente l'ipotesi della Krautheimer-Hess, seguita dal Kluckhon, che vorrebbe ritardare fin verso il 1120 l'attività di Wiligelmo; la quale avrebbe appena il tempo di sorgere, e già sarebbe estinta. E, diciamo il vero, nonostante che, anche recentemente, le argomentazioni di questa studiosa siano parse 'penetranti' al Wackernagel, a noi pare che le sue conclusioni difettino d'una qualità che non sempre — duole il dirlo — abbonda nei dotti: il buon senso. Non poteva bastare, semplicemente, la constatazione che l'opera ferrarese di Nicolò, iniziata al 1135, è già interamente autonoma, non sente più alcuna soggezione, per inferirne che a quella data Wiligelmo era già scomparso, e da parecchi anni? Quel Wiligelmo che altrimenti sarebbe stato interessato, con ogni probabilità, alla decorazione del nuovo e grande tempio, come era accaduto a Modena dopo il 1099, a Cremona dopo il 1107, a Piacenza, ma già in via indiretta, dopo il 1122. Potrà così presumersi, con qualche probabilità di vero, che la sua morte sia avvenuta intorno al

1120-25, dopo una parabola, almeno secondo l'opera a noi nota, all'incirca ventennale.

Se il discorso non è caduto, tentando di tracciare un cammino all'opera di Wiligelmo, sui due grandi rilievi modenesi, quello della Cacciata e del Lavoro dei Progenitori, e quello dei Fatti di Abele e di Caino, confesso che ciò è stato per un ritegno. Sono confortato dall'autorità del Toesca che parla, non precisando, dell'intervento di aiuti anche 'nei 4 maggiori rilievi della facciata'; ma se per gli altri due rilievi non oserei mettere in dubbio la loro pienissima autografia, mi pare invece possibile che per i due ora citati sia intervenuta, nell'esecuzione, la mano di aiuti. È vero che lo stato di corrosione, soprattutto per il rilievo della Cacciata, non permette conclusioni troppo sicure; e tuttavia mi pare che il timbro dei fatti di Abele e Caino consuoni con i 12 profeti dello stipite interno, nel portale maggiore, e con i fatti di San Geminiano, nell'architrave della Porta dei Principi (cose queste conservatissime, strettamente wiligelmiche, ma che neppure giureremmo eseguite direttamente dal maestro): restando a lui, tuttavia, la grande invenzione di quelle rustiche gesta elementari; offerte in piena campagna, rissa a randellate come fra bovari, e il tratto indimenticabile del Caino punito, che sovrasta quasi nobilmente l'Eterno che lo maledice. Quanto al rilievo della Cacciata e del Lavoro, ammirata la libertà della composizione, e della grande pausa che isola come in un primo silenzio la fatica di Adamo e di Eva, e lo squallore monotono del rimbrotto e della cacciata, sarà poi anche più difficile attribuire alla mano stessa di Wiligelmo queste figure diminuite di peso carnale, o altocinte in una sobria 'latinità' di vestimenta. Qui se mai potrebbe, per azzardata ipotesi, vedersi il primo stadio di un maestro che si presenterà più tardi anche più vigilato e armoniosamente connesso: lo scultore della lunetta di Nonantola. Costole di Wiligelmo, comunque; e tali da allargare, nella nostra considerazione, il raggio delle sue possibilità inventive, se non quello dei suoi tratti puntualmente stilistici.

La sua parabola, le sue possibilità mentali, i suoi atteggiamenti restano tuttavia, almeno in parte, murati nel segreto della sua vita e dei suoi tempi. Un segreto difficile da diroccare; e, confessiamo, non disdirebbe conoscere qualche cosa di lui, delle sue vicende terrene. Comunque, cittadino d'un libero comune o crociato di Goffredo e di Boemondo, cortigiano di Matilde o rustico delle glebe padane, egli ci tocca ancora, nella sua opera, con una intensità turbante, in-

comparabile; che, scavalcando quella che poté essere la sua condizione e il suo ceto, parla ancora a ogni uomo moderno che sappia leggerlo nella sua distanza apparentemente remota; ma che si converte d'improvviso in vicinanza intima, viscerale, quando egli pare interessare i momenti più inconfessabili, le reazioni nascoste, quasi ataviche, della nostra eterna, umana fisicità. Egli aveva osservato e risognato così profondamente i sensi più riposti dell'animale uomo che questa parte inconfondibile del suo messaggio non poteva andar còlta se non a strappi e risorgive di intervallo secolare; e tuttavia egli fu, in pari tempo, così cólto, formato, da dar qualche spunto ai tre spiriti più grandi della scultura romanica di Lombardia: nelle parti più 'regolate' al misterioso, affascinante maestro che scolpisce acrobati, draghi, sirene, sulle 'metope' vicine al tetto, nel fianco meridionale del duomo di Modena (perché non chiamarlo, così neogreco, addirittura 'il maestro delle metope'?); nella sua naturalezza rivelata in maturità luministica, al grandissimo maestro dei Mesi di Ferrara, che ne ricava tuttavia soltanto una dolce sostanza di natura, da sovrapporre in suture perfette a una forma controllata e serena come nei tratti più classici dei portali di Notre-Dame de Paris; nelle parti di plastica più chiusa, pianeggiata, e ad un tempo più elaborate negli stilismi, a Benedetto Antelami.

ROBERTO LONGHI

SUI MARGINI CARAVAGGESCHI

Dopo le tante facilitazioni offerte dalla Mostra di Milano, molto mi resta da attendere dagli studî che verranno, dei giovanissimi; i quali, da parte loro, saranno lieti di rilevare che anch'io ho potuto avvantaggiarmi della straordinaria occasione e muovere qualche altro passo nella migliore conoscenza del Caravaggio e della sua cerchia; o direttamente, su qualche originale; o mediatamente, attraverso buone copie antiche che stimolino a nuovi ritrovamenti.

Per il Caravaggio, che segue al primo tempo chiaro, aperto, di diligenza fiorita, ho potuto aggiungere, nello scorso numero, il chiarimento della 'Giuditta', opera essenziale per il rapido accrescimento mentale dell'artista; e qualcuno avrà rilevato che, oltre a citare, come opere contigue,

taluni dipinti già correntemente accolti, quali il 'Sacrificio d'Isacco' degli Uffizi, il 'San Francesco con l'Angelo' di Hartford, la 'Santa Caterina' Barberini-Thyssen e l' 'Emmaus' di Londra, ho soggiunto che 'questa rete di rapporti sembra coinvolgere anche il « Davide » del Prado'. Questa è una citazione che occorre giustificare.

Vidi il quadro del Prado /*tavola* 8/ soltanto una volta, nel 1920, quando avevo pochi anni di studio sull'argomento e il dipinto era molto sudicio. Portava, allora, l'attribuzione a 'Escuela de Caravaggio' e mi sembrò poter essere del Saraceni o della sua stretta cerchia. Sette anni dopo, il Venturi senior lo riferì al Caravaggio, nei suoi 'Studi dal vero' (Milano, 1927, p. 369), mescolandolo però con altri quadri sicuramente spurî e, per di più, riferendolo all'epoca tarda dell'artista; così da non invogliare punto alla rimeditazione del quesito; tanto che nel 1943 ('Ultimi Studi', p. 39) mi limitai a trascrivere ancora la mia vecchia scheda del '20. Ma, nel frattempo, il dipinto era stato riportato in luce da una buona pulitura. Una fotografia del nuovo stato fu infatti pubblicata da Juan Ainaud, nel 1947, nel suo utilissimo studio su 'Ribalta y Caravaggio' (*Anales de los Museos de Barcelona*, 1947, p. 14), dove si considera l'opera come una copia antica dal Caravaggio; opinione pressapoco simile a quelle dello Zahn, del Voss e del Berenson, citate del resto, nel 1945, sul nuovo catalogo del Museo. La menzione più anziana del quadro è del 1700, quando era già nelle collezioni reali. Ma che fosse in Ispagna anche prima è dimostrato dal fatto che io stesso ne vidi parecchie e buone copie secentesche in varie collezioni di Madrid (ed è strano ch'esse siano rimaste sconosciute alla ricerca dell'Ainaud); una, per es., nella coll. Medina-Daza.

Oggi, anche lontani dal dipinto, basta rimeditare sulla nuova riproduzione per accorgersi che, proprio nei punti più sottili (la testa in penombra trasparente, a soffî luminosi), la qualità non è certo di copia e perciò non resta che stabilire se tutto l'aspetto del quadro collimi con una situazione mentale adatta al maestro.

Già un ritrovamento come quello, capitale, della 'Giuditta' Coppi autorizza a rispondere di sì. Il pensiero di questo Davide trova il suo luogo naturale in quella alternativa tra delicato idillio e dramma efferato che è propria del Caravaggio in un tratto imprecisato della prima metà dell'ultimo decennio; quando già aveva in mente il soggetto del 'Martirio di San Matteo', anche se, materialmente, non vi aveva

ancora posto mano. Proprio come nella 'Giuditta' e nell' 'Abramo', l'argomento è tratto da uno dei racconti più crudi dell'Antico Testamento; ma, questa volta, il Caravaggio non sceglie il colmo del fatto. La fionda fu già vibrata e colse a segno ('Ne cavò una pietra, la lanciò con la fionda, e colpì il Filisteo nella fronte; la pietra gli si conficcò nella fronte ed egli cadde bocconi per terra', I Sam., 17, 49); la testa fu già tagliata ('Poi Davide corse, si gettò sul Filisteo, gli prese la spada e sguainatala, lo mise a morte e gli tagliò la testa', I Sam., 17, 51); e Davide, gettato a terra lo spadone, con le mani ancora impigliate nelle cordelle della fionda, sta ora sollevando per le ciocche scompigliate la testa del guerriero filisteo ('E Davide prese la testa del Filisteo'... I Sam., 17, 54). C'è bisogno di dire che mai il pastorello giudeo è stato interpretato con più umana e tenera verità? Decifro nei miei antichi appunti stenografici in margine al catalogo del Prado, che il quadro precorre nell'interpretazione lo spirito pastorale di Louis Le Nain, anche per i toni grigi e bianchi dei calzonetti e della camicia. Accanto a queste variazioni di bianco e di grigio, una sola nota di verde sulle spalle di Golia (proprio, ora mi accorgo, come nei laccioli della Giuditta). E mentre allora, credendo il quadro di un allievo, la mano del Golia, per quella chiusura a tacche d'ombra, mi sembrava derivare dalla destra del 'San Pietro crocefisso' in Santa Maria del Popolo, ora mi accorgo che ne dà anzi un vago abbozzo, parecchi anni prima, per cura del Caravaggio stesso; e che proprio da questo punto del maestro mossero il Saraceni, lo Elsheimer, primi romantici del moto caravaggesco. Donde la cagione del mio vecchio errore.

Dolcezza e crudeltà sono qui, insomma, più sottilmente congiunti che nella 'Giuditta' e non soltanto per il librarsi della pittura, quanto anche per il riserbo nel momento prescelto; e perché nel 'Martirio di San Matteo' il culmine dell'atto impietoso è egualmente scavalcato, potrebbe credersi che il 'David' fosse di un punto dopo la 'Giuditta'; ma, più che di anni, si potrà trattare, chi sa, di mesi.

E per i confronti con altre opere contigue? Vorrei lasciarli ai giovani studenti. Essi troveranno da soli che la manica della camicia va con quella dell'angelo nel 'San Francesco' di Hartford, e che le sverzature d'ombra sul braccio nudo, sono una soluzione più 'ottica' del braccio dell'Angelo nell' 'Abramo' degli Uffizî. Quanto alla testa del 'Davide', miracolo di 'profilo perduto', girevole, non sarà dif-

ficile per nessuno accorgersi che la resa suprema degli aliti di trasparenza trova conclusione nel 'profilo perduto' dell'amico del 'Caravaggio fuggente' entro il 'Martirio di San Matteo'. Ed è un punto utile per sorridere di coloro che si ostinano a ritenere che nei quadri del Caravaggio ci sia soltanto bujo pesto.

Per la struttura apparente, infine, è chiaro che questo corpo, a 'chiave inglese', a morsetto, che abbranca tutto il quadro, è il precedente vicino del 'Narciso'. Quanto a un'altra soluzione dello stesso problema, ma nel Caravaggio 'in extremis', con essa chiuderemo questo saggio; ma senza impedirci di riconoscere súbito che già qui la escogitazione non ha nulla di manieristico, per chi sa intendere il dipinto nella sua essenza di luce sfolgorata e tutta aderente al 'contenuto' umano, non ad una già presunta e sceltamente plastica 'formula' umana. Ed è vero che qui, materialmente, i 'chiari' massimi toccano alla parvenza del corpo nello spazio; ma essi sono contrapposti a degli 'scuri' che non riguardano già più il corpo, ma soltanto il fondo; ciò che è sufficiente a stornarci da ogni presunzione di energia diramante, e di plastico attivismo. Basta infatti ripensare un momento alla soluzione che, del soggetto, aveva dato, circa cinquant'anni prima, Daniele da Volterra nel dipinto 'double-face' del Louvre, per accorgersi che ora un mondo nuovo si è aperto. Il dipinto di Caravaggio non ha rovescio, ha una veduta sola; il suo 'tergo' non è immaginabile, mentre lo era súbito in Daniele anche senza la dimostrazione della 'double-face'.

Occorreva sostare un poco su questo aspetto, perché, purtroppo, un'interpretazione manieristica del quadro è stata tentata dal metafisico Ortega y Gasset, in certe sue lezioni velazqueziane tenute nel 1947 a San Sebastián e ripubblicate nel 1950, a Madrid nelle edizioni della 'Revista de Occidente'. Una delle lezioni è appunto 'Para el tema: influencia de Caravaggio' ed è peccato che il brillante metafisico mostri di essere restato completamente all'oscuro della ricerca italiana degli ultimi quarant'anni. Tutta la sua informazione in proposito si riduce infatti alla notizia di cronaca raccolta nel '47 da un giornale di San Sebastián: secondo la quale 'en un arrebato de desaforado nacionalismo, un italiano ensalzando a Caravaggio, había dicho que no es Velázquez sino un segundo Caravaggio'. Perché non è escluso che quella notizia di cronaca facesse il mio nome, mi preme di giustificarmi con l'Ortega y Gasset, assicurandolo che nel definire Velázquez a quel modo io non dicevo cosa mia, ri-

portavo soltanto, e fedelmente, le parole di un antico scrittore spagnolo, Don Antonio Palomino, quando, nel 1724, parlando degli inizî del Velázquez a Siviglia, ci avverte che 'diéronle el nombre de segundo Caravagio' (l'intero passaggio è, del resto, nell'antologia caravaggesca di questo numero). Non resterà dunque all'Ortega y Gasset che girare il rimprovero al vecchio conterraneo, tacciandolo di 'desaforado italianismo'; e spicciarsela, insomma, con lui, perché io non c'entro per nulla.

Ma per la interpretazione del nostro dipinto. Dopo aver guardato in astratto, da buon metafisico, la composizione del Davide, 'senza spazio libero', egli dice, cui si deve 'el caracter monumental, come sobrehumano que tiene este davídico efebo' (e non occorre dire quanto urga rifiutare questa definizione di stanco decadentismo, tanto suona disadatta per questo muratore adolescente o fornaretto infarinato, o pastorello bianco, in mutande grigio-perla, che sta tondendo un agnello nero sui prati di Monte Mario); e dopo aver concluso che l'effetto che ne risulta è, come in tutto il manierismo, lo 'stupore', e perciò nulla ha in sé di nuovo; l'Ortega continua in una sua lettura anche più 'culterana', affermando che, per quanto è del chiaroscuro, sempre nel Caravaggio, e perciò anche in quest'opera, esso ha due aspetti che occorre distinguere bene se si voglia bene definire che cosa poi il Caravaggio sia.

Veniamo così ad apprendere che, proprio in questo Davide, il primo aspetto del chiaroscuro caravaggesco è niente altro che la intensificazione di quello manieristico fino a un estremo di esagerazione e di contrasto senza trapassi, stilizzato a scopo di drammatismo formale (e l'asserzione non manca di sorprenderci tanto è qui contraria alla supremamente delicata verità dei trapassi). Il secondo aspetto, invece, nulla ha da spartire col primo, perché (cosa nuova, alla buon'ora!) la luce è luce reale, copiata dal vero, non più immaginaria. Ed è questa, per grazia del metafisico spagnolo, 'la luz de los bodegones que pinta Velázquez en su adolescencia'.

Non essendo specialmente versati nelle sottigliezze della metafisica germanico-iberica (l'unico testo di storia dell'arte italiana noto all'Ortega y Gasset sembra essere quello, pur esso sommamente astrattivo, di Max Dvořák), anche qui non riesciamo ad intendere come la luce possa essere in un quadro avvertita come motore realistico indipendentemente dalla realtà (o parvenza di realtà) delle cose, oggetti,

corpi o aria su cui, o attraverso cui, essa si eserciti. Non sarà invece proprio perché il Davide del Caravaggio è della stessa famiglia dei 'mozos' entro i 'bodegones' del primo Velázquez, che la luce è la stessa, compie in entrambi i casi lo stesso officio? Ché, a voler credere al filosofo spagnolo, il Caravaggio non sarebbe stato che l'inventore di uno spiraglio di abbaino, o di una lampadina a filamento buona anche per la Spagna; non di un blocco di nuova realtà calato inevitabilmente in quella luce. E sarebbe cosa troppo dura per la nostra ragione.

Dopo avere abbandonato cotali interpretazioni astrattamente 'tenebristiche' e 'manieristiche', punto convenienti al nostro Caravaggio, e volendo indicare per approssimazione i termini del dipinto, immagino che, tradotti in calendario storico, essi suoneranno ancora tra il 1592 e il '95. Se infatti, come s'è detto altrove, il trapasso mentale dal primo al secondo San Matteo non può tradursi in un diagramma di tempo che sia molto più breve di un decennio, anche il percorso per giungere da questo 'Davide' tenero pastorello lunare, al Davide tetro e sciagurato, dipinto nel 1605-1606 per il Cardinal Borghese, non sarà durato di meno.

Ripreso il cammino, c'incontriamo quasi súbito nella seconda invenzione del Caravaggio per il 'Sacrificio d'Isacco'; fino ad oggi, nota soltanto in copie. Una ne conosco, da parecchi anni, nella collezione De Bona a Como; un'altra, sulla traccia da me fornitagli, il Dott. Bologna ha visto appesa nella sagrestia del Duomo di Castellamare di Stabia; tre ne ha indicate e una pubblicata Jean Ainaud (1947) in collezioni spagnole. A parte l'appoggio 'morale' che già questa frequenza di copie porge alla evidenza di un originale ancora smarrito, non è da tenere in poco conto neppure l'autorità con cui, già nella seconda metà del '600, il dipinto è descritto come opera del Maestro, nella raccolta di Cristina di Svezia. 'Un quadro in tela del Sacrificio di Abramo, che pone il figlio sopra una pietra per sacrificarlo, ed alla mano destra tiene un cortello per fare il sacrificio, il quale viene ritenuto da un Angelo dalla parte di dietro, con un ariete e con un bel paese e lontananza, in tela a giacere, alta palmi sei e un quarto... opera del Caravaggio' (Campori, *Cataloghi*, 1879, p. 342).

Il dipinto passò da Cristina di Svezia agli Odescalchi; da questi al Duca d'Orléans e, di qui, venduto in Inghilterra nel 1800 (Buchanan, 157): ma, già quando stava nella famosa collezione del Palais Royal, il quadro veniva inciso dal Levasseur con la chiara indicazione del paese, che nelle

copie, pur fedeli alla parte figurale, si è quasi fatto invisibile; forse perché trattato in toni soffocati a guisa di 'savoldesco' notturno, come era già stato per il fondo del 'San Francesco' di Hartford.

È infatti palese dalla migliore copia superstite (coll. De Bona, Como) /*tavola* 9/ che noi siamo tuttora nella prima metà dell'ultimo decennio del secolo. Nel giovine Isacco, colpito dal lume come un masso traforato e collustrato dalla luna, il pittore cerca ancora le trasparenze del 'Davide' modulando tutta la testa in penombra; l'angelo è sempre 'costumato' alla moderna e le luci sulla manica si spremono come quelle della manica destra di Matteo che punta le monete sul tavolo della 'Vocazione'; l''Abramo' invece ha già il vestire 'apostolico' che, pur nella 'Vocazione' (nelle figure di Cristo e dell'accompagnatore), sta a contrasto con le parti in abito moderno.

Qualcuno saprà anche avvertire che, ad onta della luce falciante sul cranio, la testa di Abramo, per l'accentuazione del groppo di muscoli cervicali, è già similissima a quella del San Pietro in quella 'Chiamata di Pietro e Andrea' (altrimenti detta 'Peter, James and John' o 'Andata ad Emmaus') che fu un tempo a Windsor e che il Voss si provò di identificare in una copia, assai scarsa, di Hampton Court, mentre io preferii pubblicarla nella bella e fedelissima 'maniera nera' del Murphy. Di fatto anche quel dipinto dové appartenere a una data poco diversa e, assieme con questo e con altro che studieremo fra poco, potrebbe indicare i punti di collusione del Caravaggio con certe meditazioni carraccesche; più ancora di Ludovico, direi, che di Annibale; tanto da render verosimile ch'egli ne avesse preso nota in una sosta a Bologna, nel suo viaggio di trasferimento da Milano, anche senza attendere addirittura l'arrivo di Annibale a Roma, che è del 1595[1].

In questi anni di crisi, nessuna meraviglia che il Caravaggio si sentisse talora sollevato dai soggetti di più semplice rapporto affettivo; così, per esempio, in quella stupenda 'Madonna che svezza il Bambino' che nella Corsiniana di Roma era famosa sotto il giusto nome quasi un secolo fa, quando ve la citava il Burckhardt nel 'Cicerone' del 1855.

[1] Una sosta del Caravaggio in Emilia è, per me, certa anche dal fatto che il Caravaggio mandò a mente un passaggio della 'Deposizione' di Annibale ai Cappuccini di Parma (c. 1585); e se ne servì molto più tardi nientemeno che per la testa e per il braccio della protagonista nella 'Morte della Vergine'(1606).

Che il grande studioso svizzero giudicasse in proposito: 'Er hat auch eine Entwöhnung des Bambino in seiner derbsten Art dargestellt', è pur segno dei tempi che volevano trovar per forza brutalità in ogni opera del Caravaggio; e non è neppur detto che sieno affatto cambiati, se la renitenza di alcuni studiosi d'oggi a riconoscere l'opera come autografa, sta, verosimilmente, nel fatto ch'essi non la trovano abbastanza 'brutale'. Forse per questo, anch'io, nel 1916, mi provai a trasferirla a un Gentileschi in atto di imitare il Caravaggio giovine; e fu il Marangoni, alla Mostra fiorentina del '22 che tornò più vicino al vero, riconoscendovi intanto una derivazione da un originale perduto. Oggi si può andare anche oltre, dichiarandola opera del maestro, soltanto diminuita da vecchie 'svelature'; e riconoscendola anzi tramite bellissimo tra la 'Maddalena' Doria e la 'Madonna dei Pellegrini'.

A non parlare del rapporto umano, di una confidenza così ineffabile che il Lotto soltanto aveva saputo presagire; se v'è un caso che vanifichi le solite asserzioni circa un Caravaggio dalle ombre di pece e senza trapassi, è proprio questo. Le ombre sullo scollo della Vergine sono colorate di lacca viola come negli impressionisti a venire; l'ombra del fondo è filiggine filtrata come in un Seurat; la sclerotica del Bambino è tinta di azzurro come in un Courbet giovane.

Anche qui corrono sempre i giorni di San Luigi dei Francesi. Stesse che nella 'Vocazione', la densità dei gialli, la cremosità dei bianchi, lo spiumarsi dei capelli; come di quel tratto è anche l'idea, non usata più tardi, di far indossare al Bimbo un paltoncino 'moderno', con le spalline a frappe e i paramani. E, del resto, basta figgersi, astraendolo, sul nesso decisivo fra queste frasi di meri oggetti /*tavola* 10/, per riconoscere che la compattezza di realtà è già quella che sarà al colmo nei quadri del Popolo, nelle pieghe del manto di San Paolo e nelle redini strascinate a terra. E tutto, allora, s'intende meglio, anche qui; persino le gambe 'vuote' del Bambino, che non affettano punto la plastica pellucida del Gentileschi, anzi la negano in principio, a vantaggio di questo quadrante che le sorprende, abbacinate, in un piano unico di 'radura' luminosa.

Che la serie di codeste opere di cavalletto, accanto al lungo lavoro dei dipinti laterali di San Luigi, sia difficile ad articolarsi con precisione non è punto sorprendente; suona anzi naturale in una crisi di crescenza durata parecchi anni, e

sempre rinnovantesi di fronte alle richieste di vecchi 'contenuti', non facili a versarsi entro il vero.

L'importante si è, che, ove pure rimanesse da ritoccare qualcuno dei suoi giunti particolari, la serie sia abbastanza folta per riempire gli anni che, durando la rielaborazione dei due quadri di San Luigi, restano ancora per giungere alla maturità del secondo San Matteo. Il quale, amo ripeterlo, sopravvenne, verso la fine del secolo, quando, già conclusi i due dipinti laterali, la sostituzione di quel primo, giovanile saggio ormai spaesato ed eteroclito nel contesto pittorico della cappella, s'impose come inevitabile; e, prima che ad ogni altro, al Caravaggio stesso.

Per provarsi in quella serie. Tramite fra il primo e il secondo quinquennio furono, io credo, opere come l' 'Andata al Calvario' di Vienna, 'Marta che rimprovera Maddalena'[1] (copia ad Oxford, Christ Church), la 'Chiamata di Pietro e Andrea' (citata di sopra) e il 'San Tommaso incredulo' per Vincenzo Giustiniani. E, seguitando a inoltrarsi nel tempo, ancora spesseggiano le opere di cavalletto con le varie redazioni del Battista nel bosco, la 'Santa Famiglia' a mezze figure fin qui conosciuta soltanto in copie; la 'Presa di Cristo nell'orto' per Asdrubale Mattei; l' 'Emmaus' e il 'San Tommaso incredulo', anch'essi già dei Mattei e, credo, identificabili nei due dipinti di Messina; la 'Coronazione di spine', forse presso il Giustiniani[2], e qualche altra cosa.

Ho già scritto, nel 1929, come, a partir da un punto che, in cifra, potrebbe chiamarsi 1595, sembri esprimersi il tratto più classicistico o almeno più 'culturale' del Caravaggio; forse in rapporto con la presenza di Annibale a Roma; ma, oggi soggiungo, rifiorendo anche i ricordi di Ludovico.

Lo soggiungo perché, dopo il secondo 'Abramo', un altro dipinto sembra dichiararlo meglio. Anch'esso è ancora da ritrovarsi nell'originale, ma una copia fedele che ne vidi, verso il 1942, in una collezione lucchese, e poi passata a Roma (a giudicar dal timbro del fotografo che l'ha ripresa), consente l'affermazione */tavola* 11/.

È un 'Cristo legato alla colonna da due aguzzini'; scena

[1] Probabilmente quella citata nel 1787 a Palazzo Mattei (Ramdohr, *Uber Mahlerei... in Rom*, 1787, II, 259).

[2] 'Christus Dominus spinis coronatur - Eiusdem Caravagij apud Justinianum' (Sylos, 1673, p. 88). Identificazione già proposta dal Marangoni appoggiandosi alla citazione del Bellori, senza però escludere che si tratti dell'altra redazione del soggetto, conosciuta dalla copia di Vienna (n. 59), che tuttavia sembra da assegnare al tempo napoletano.

'per traverso' (come si diceva), a due terzi di figura; formato tipico del maestro, che, anche qui, mirava ad innovare in confronto alle 'mezze figure', anzi ai 'busti', della tradizione veneziana del Cinquecento classico.

La marcatura polemica, mai assente nel Caravaggio in crisi di crescenza, si rivolge, questa volta, contro gli 'anatomisti' (e non è detto che non ne resti in parte succubo, come in ogni polemica). Si vuole l'anatomia? Vi darò quella che la luce strappa per un istante da un corpo straziato, da un torso tra renitente e paziente, con le lingue d'ombra rapida sul collo, e le crepe fra i muscoli dell'addome, e l'ombelico come uno spurgo di gemiticcio; (quanto all'asciugamano bianco sui fianchi esso affilerà soltanto le sue lame passanti, velocissime, nulla sapendo del 'corpo'). Ne venne fuori quasi una caricatura di 'valori plastici' da 'romanista' o da 'cubista'; Ludovico e Tibaldi e Pomarancio messi alla berlina (e il Caravaggio, altercando, fa pure un tratto di strada con loro!).

Nel resto, però, se ne libera; e non soltanto col particolare del panno bianco (si è già detto), ma nella larga scrittura spezzata degli aguzzini (dai gesti 'ambientali', non 'plastici'), a freghi di panneggi gualciti, di cappellacci sversati, di rughe a strappo, che vanno, talora, oltre i pensieri del 'Martirio di San Matteo', quasi a correggere i refusi dei giganti seminudi che guastano, manieristicamente, il primo piano di quel famoso dipinto.

L'opera appartiene pertanto ancora al tempo dei laterali di San Luigi; e può avvicinarsi anche all'altro 'Cristo legato alla colonna da un aguzzino', noto soltanto in due copie, una delle quali (dalla Chiesa di San Pietro a Perugia) feci esporre alla Mostra di Milano; dove è un analogo 'scherzo anatomico', condotto in polemica con gli avversari, ma senza troppo diminuire il proprio genio nella diatriba.

Un'altra punta culturale di questi anni e questa, credo, più matura perché cavata addirittura dal primo cinquecento classico, tra Raffaello e Andrea 'senza errori' (e si può immaginare l'ironia con cui il Caravaggio avrà magari pronunciato queste due parole — già usate dal Vasari —, proprio mentre stava per schiudersi col secondo 'San Matteo' alla classicità interna e anch'essa 'senza errori' del proprio stile maturo), è quella che traspare nella struttura apparente della 'Sacra Famiglia con San Giovannino' che a Milano figurò in due diverse versioni (quella di Berlino, già pubblicata dal Voss come originale; e quella, in certe parti supe-

riore, del Sig. D'Atri di Parigi); ma meglio giudicabile in una terza /*tavola* 12/ (in una collezione di New York) che, a giudicar dalla fotografia, e ad onta dei serî malanni, sembra poter pretendere più autorevolmente alla qualifica di originale.

Il confronto con le altre due versioni, soprattutto nella testa del San Giuseppe (dove, si noti, ha servito di modello lo stesso amico anziano, con barba sale e pepe, che ha posato anche per l'astante all'estrema sinistra nel 'Martirio di San Matteo' e, a destra, fra gli spettatori dell' 'Incredulità di San Tommaso' a Messina); nella mano afferrata al bastone; nel parapetto di marmo sbreccato, lascia pochi dubbî. Di questa semplicità di presentazione, astutamente defilata dietro l'apparenza della fraseologia compositiva del classicismo di novant'anni prima, il Caravaggio si servirà ancora nel centro della 'Madonna del Rosario' a Napoli; ma qui la svuotatura delle gambe del Bambino come arrotate da un tornio luminoso, è un'altra interpretazione del problema cercato e sciolto, qualche anno prima, nelle gambe 'vuote' del Bambino della 'Madonna' corsiniana. Altro che 'disegno', come pronunciano ancora parecchi studiosi moderni!

Súbito dopo, del resto, il Caravaggio rifiutò codesti duelli 'storici', spesseggiando ormai quelli reali (per cui lo sovvenivano di armi taglienti i suoi amici, gli spadari bresciani); quanto alla pittura, crebbe ormai su se stesso. Le opere che più si appressano alla fine del decennio, e sono fra esse l' 'Ecce Homo', il 'San Giovanni' della Corsiniana, quello Chichester, i due quadri compagni di Messina e, infine, il secondo 'San Matteo', non presentano quasi più tracce di polemica; semmai ne aprono con spiriti non ancor nati, o appena in fasce (Rembrandt nasce nel 1606, Velázquez nel 1599); e tali che, sulla strada ora aperta, andranno lontano.

Certo, chi voglia segnar le pause mentali, non dico le fasi o i periodi (ché un grande artista non è un pianeta) della meditazione caravaggesca, saprà avvantaggiarsi di queste ricerche. Segnarne la prima all' 'Amor vincitore' — l'opera più ambigua del Caravaggio, dopo la fresca ingenuità delle cose di adolescenza —; la seconda a mezzo dell'ultimo decennio quando i nuovi quesiti di contenuto e di forma seguace si trovano in crisi, ma sempre attiva e producente; la terza al momento della soluzione per il secondo 'San Matteo', cui seguono, irrevocabilmente, le grandi opere dei primi anni del nuovo secolo, fino alla supremità della 'Morte

della Vergine'; la quarta ad aprire il tempo napoletano, per continuarsi nel soggiorno maltese, siciliano e, di nuovo, napoletano, fino alla morte sul lido di Port'Ercole il 18 Luglio del 1610, potrebbe intanto delineare la prima struttura di un discorso che sappia aderire ai particolari del viaggio interiore del grande maestro. Ma qui, non è luogo a farlo. Il cómpito più urgente è ancora, questa volta, quello di riempire in margine i vuoti più probabili.

Al tempo napoletano, non ancora perfettamente chiarito, ma che, mentalmente, si apre con la fuga da Roma, ho aggiunto da molti anni la 'Maddalena' disperata, il cui probabile originale (da me già presentato su questa rivista) non è fino ad oggi rintracciabile; ma certamente fu copiato a Roma o a Napoli nel 1612-13 dal Finson (Marsiglia), nel 1620 da Wybrand de Geest in una tela (collezione Alorda, Barcelona) che per un inciampo esterno non poté figurare a Milano. Ora soggiungo anche esser probabile che l'opera, dipinta nel rifugio della campagna romana, venisse presto a Roma ed entrasse nella collezione di Vincenzo Giustiniani; dove, ancora nel 1673, una 'Maddalena' del Caravaggio è descritta dal Sylos in tratti che rispondono bene a questa espressione estremamente patetica[1].

Molto simile, come pensiero di strazio morale (e, che non guasta, come misure) è anche il 'San Francesco' di Cremona, che pubblicai già nel '43 e che, esposto alla Mostra di Milano, fu ultimamente proposto come originale; decisione da sospendere, pur tenendo fermo che il dipinto rispecchia con piena fedeltà un pensiero del maestro nel periodo 'post-Romam'. Si potrebbe poi chiedere se la composizione non abbia a identificarsi con il 'San Francesco stimmatizzato' che il Caravaggio avrebbe dipinto in Sant'Anna dei Lombardi, nella stessa cappella Fenaroli (nome di bresciani) sul cui altare era la 'Resurrezione di Cristo', perdutasi nel terremoto del 1805. Nell'iconografia francescana, un San Francesco in adorazione del Crocefisso potrebbe, secondo il pensiero del Caravaggio, essere una buona riduzione 'naturalistica' dell'argomento troppo trascendente delle

[1] D. Maria Magdalena. - Ejusdem [Caravagii] apud eundem Justinianum. - Epigr. CLXII. - '... Irriguas inter lachrymas, per & aspera vitae / Ecce redorditur, sanctius itque dies. / Cernimus & tacitos secreto in pectore morsus, / arcanaque intus corda perusta face. / Scilicet, is color est Caravagij vivus, ut ipsis / Vultibus externis intima corda notet. / Rara avis est Pictor, qui ficta in imagine clare / Prodat, quae caeco delituere sinu'. (SYLOS, *Pinacotheca*, L. I, p. 90).

'Stimmate'; ma giova lasciare aperta la soluzione cui sembra opporsi la citazione molto antica del Gallaccini, che dice esplicitamente: 'In d.ª Chiesa e Cappella un San Francesco in atto di ricevere le stimmate'.

Sempre nel 1943, ho annesso al tempo napoletano anche la 'Crocefissione di Sant'Andrea' che, secondo il Bellori, venne portata in Ispagna, e della quale, infatti, l'unica copia fedele è quella da me avvistata, nel 1920, nel Museo di Toledo; purtroppo assente alla mostra di Milano perché non ancora riesumata dall'ammasso di quel museo che dura dai tempi della guerra civile. E allo stesso tempo ho assegnato le variazioni sul tema del 'Cristo coronato di spine' — pur legate alla 'Flagellazione' di San Domenico — come si rivelano dalla copia di Vienna, 'per traverso', e da quella di Macerata, 'per alto'.

Tangente allo stesso problema, ma con l'intenzione di invertirlo, mentalmente, in una scena di crudeltà già lenita, fu anche il 'Martirio di San Sebastiano' che, attraverso la descrizione del Bellori, ho potuto ravvisare nella desunzione, certo fedelissima, esposta a Milano /*tavola* 13/.

Quanto lontana, ormai, la crudeltà biblica dell' 'Isacco' o della 'Giuditta'! Soprattutto a noi italiani, che, al solo enunciar l'argomento, siamo pronti a ravvisarlo come lo videro il Pollajolo, il Botticelli, o, magari, Guido Reni, fa meraviglia che il Caravaggio l'abbia risolto con tanto virile semplicità, da richiamare, semmai, Antonello da Messina. Ché il santo, come una statua di carne vera, soltanto sbreccata nel torso dalla scheggiatura gigantesca dell'ombra, affiora dal fondo oscuro come una recluta dei granatieri, lo sporco alle ginocchia come in un massello di tufo al sole. E, al suolo, niente clipei, niente armi, solo un panno bianco, come una corolla entro il calice di un panneggio carminio. Una natura morta, come in un Cézanne.

Il fatto è, che il referto del Bellori, sempre poco attento al significato dei dipinti del Caravaggio, scrivendo: 'la figura di San Sebastiano con due serventi che gli legano le mani dietro', sembrava, lì per lì, preciso; ma invece falsifica affatto il momento inteso dall'artista. Non di 'legare' qui si tratta, ma di 'slegare' (ché la freccia nel torso mostra il martirio già consumato); e, pertanto, i due serventi sono i famigli della pietosa Lucina (infermiera del Santo dopo il martirio); come è palese dai loro gesti solleciti, ma pietosi, umanissimi. Chi potrebbe asserire che il Caravaggio non abbia meditato a lungo prima di concludere per questa scelta preferenziale,

9 - Dal Caravaggio: 'il Sacrificio d'Isacco' *Como, collezione De Bona*

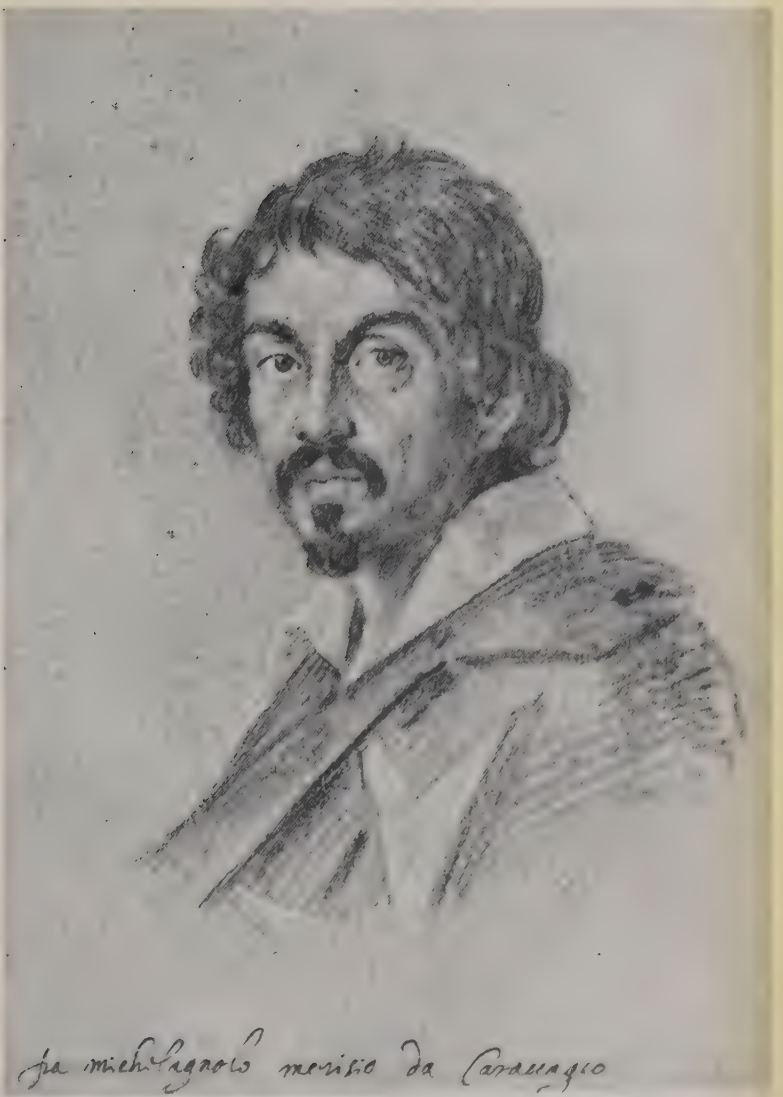
10 - Caravaggio: 'la Madonna svezza il Bambino' (particolare) *Roma, Galleria Corsini*

11 - Dal Caravaggio: 'Cristo legato alla colonna' *Roma?, raccolta privata*

12 - Caravaggio (?): 'Sacra Famiglia con San Giovannino' *New York, raccolta privata*

13 - Dal Caravaggio: 'Martirio di San Sebastiano' *Roma, raccolta privata*

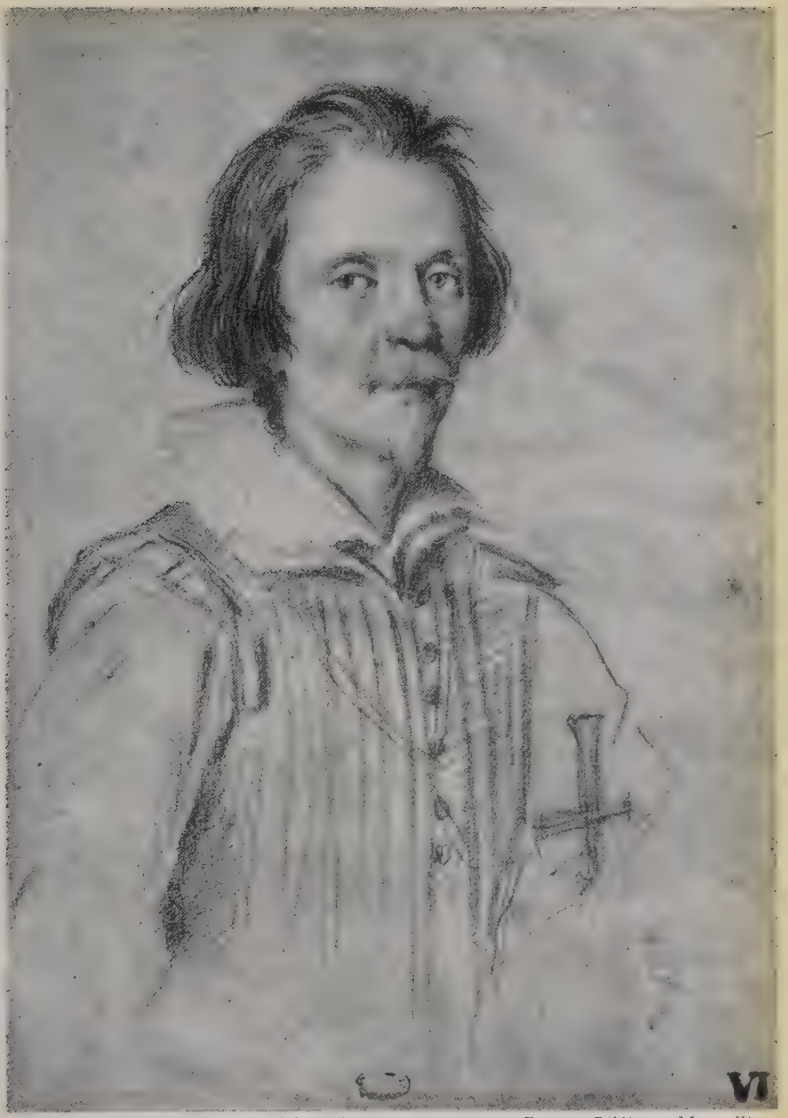
14 - Caravaggio: 'San Giovannino alla sorgente' *Malta, collezione Bonello*



15 - Ottavio Leoni: 'ritratto del Caravaggio' *Avignon, collezione Darton*

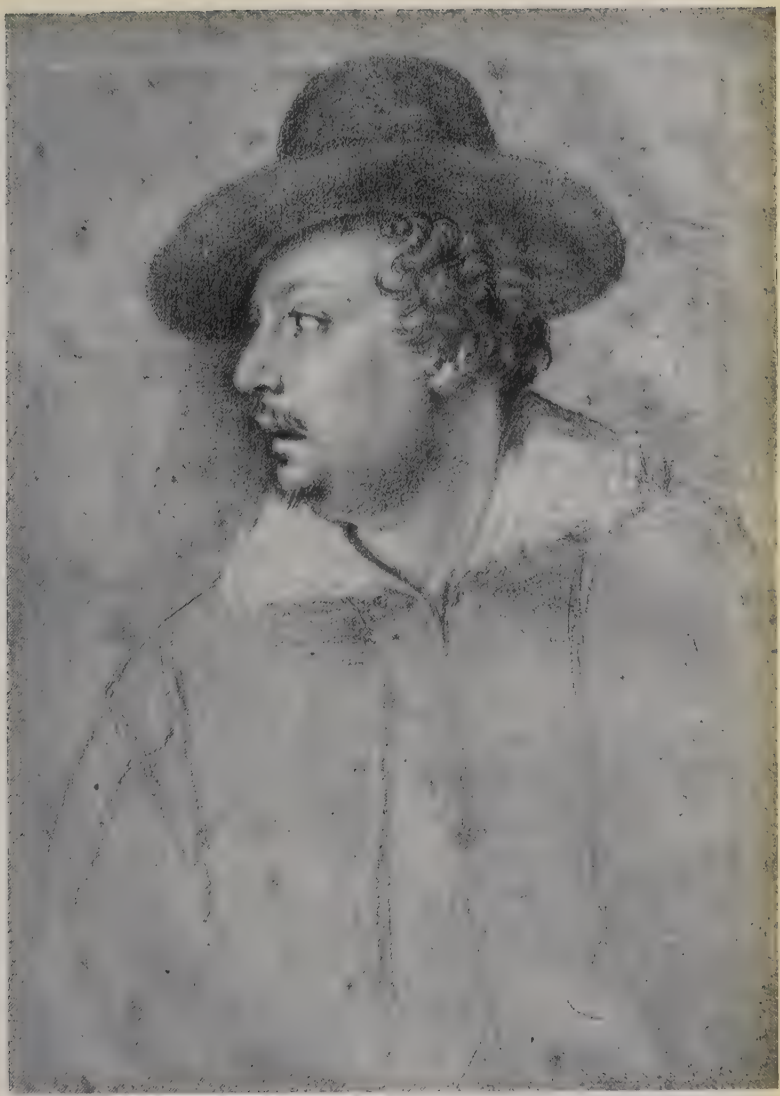
16 a - *Ottavio Leoni: 'Orazio Borgianni'* *Vienna, Albertina*

16 b - *Ottavio Leoni: 'ritratto di donna'* *Vienna, Albertina*

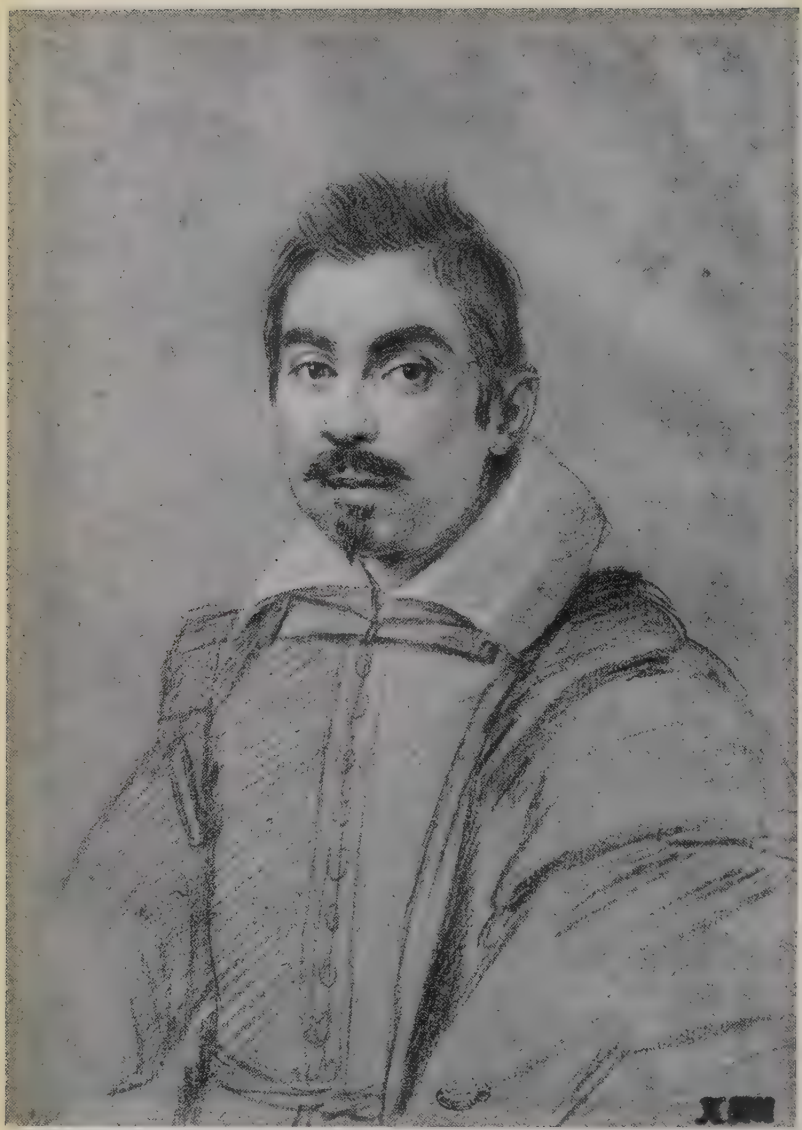


17 - Ottavio Leoni: 'il Cavalier d'Arpino' *Firenze, Biblioteca Marucelliana*

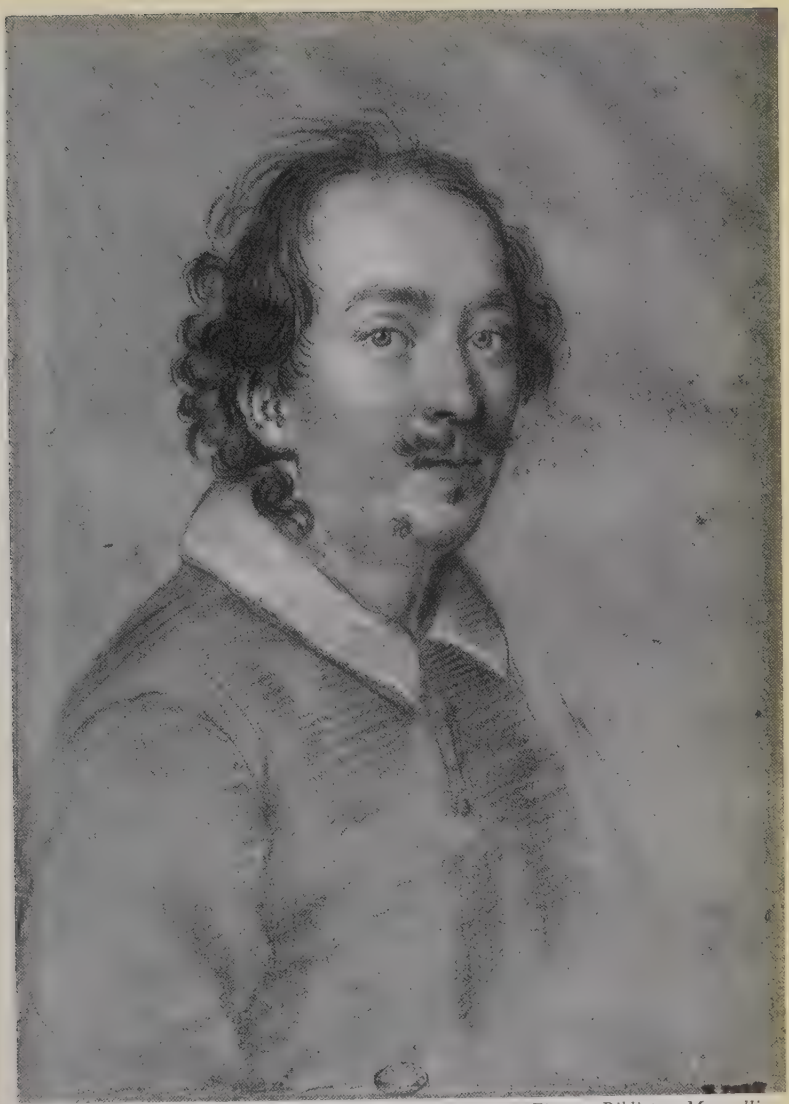
18 - Ottavio Leoni: 'Giovanni Baglione' *Firenze, Biblioteca Marucelliana*



19 - Ottavio Leoni: 'Mao Salini' *Firenze, Biblioteca Marucelliana*



20 - Ottavio Leoni: 'Girolamo Nanni' *Firenze, Biblioteca Marucelliana*

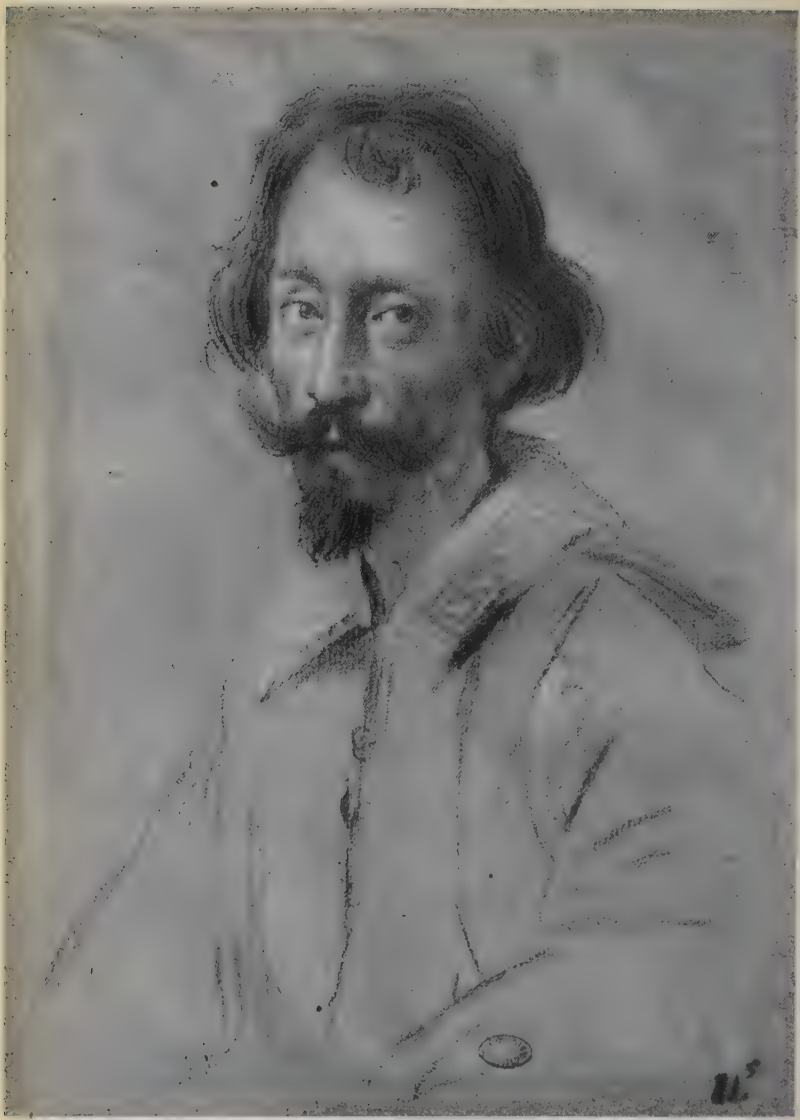


21 - *Ottavio Leoni: 'Filippo d'Angelo'* — *Firenze, Biblioteca Marucelliana*

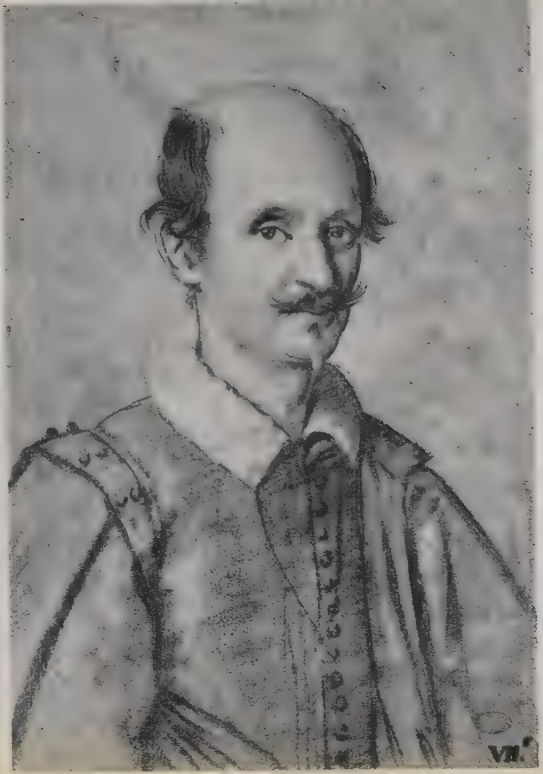
22 a - *Ottavio Leoni:* *Firenze, Biblioteca Marucelliana*
'Agostino Carracci'

22 b - *Ottavio Leoni:* *Firenze, Biblioteca Marucelliana*
'Annibale Carracci'

23 - Ottavio Leoni: 'ritratto di giovinetta' *Amsterdam, raccolta Lugt*



24 - Ottavio Leoni: 'il Cavalier Marino' *Firenze, Biblioteca Marucelliana*



25 a - *Ottavio Leoni:*
'Tomaso Stigliani'
Firenze, Biblioteca Marucelliana

25 b - *Ottavio Leoni:*
'Gabriello Chiabrera'
Firenze, Biblioteca Marucelliana

26 - Niccolò Tegliacci: 'Crocifissione' *Roma, Pinacoteca Vaticana*

27 a - *Maestro di S. Marta:*
'S. Caterina d'Alessandria'
Londra, British Museum

27 b - *Maestro di S. Marta: 'Sant'Orsola' Londra, British Museum*

28 a - *Maestro di S. Marta: 'Sant'Agostino' Londra, British Museum*

28 b - *Maestro di S. Marta:* *Londra, British Museum*

'post factum'? Per questo io sento che il quadro, nella sua umanità soccorrevole, è pur nel giro della 'Madonna del Rosario'.

Nulla mi è noto purtroppo delle vicende dell'originale, dopo la sua 'esportazione' a Parigi, già rammentata dal Bellori, e perciò prima del 1672. Che l'opera non figurasse nelle più antiche fonti caravaggesche romane, sorregge la induzione stilistica che lo vede nascere nel tempo napoletano del maestro. Lo stesso affermano, nella riduzione superstite, la specie della tela e persino la condotta pittorica, adatta ad una buona mano napoletana, nel genere del Vaccaro, verso il 1620-30. Solo più tardi, cioè, l'opera avrebbe sostato a Roma, dove il Bellori ebbe modo di vederla prima che la si portasse a Parigi. E se il dipinto rimase ignoto a tutti gli eruditi francesi a cominciare dal Félibien (che, conoscendolo, non avrebbe mancato di rammentarlo) si può supporre che la destinazione non ne fosse eccelsa, né definitiva; e, pertanto, sperare ancora ch'esso, un bel giorno, abbia a ricomparire.

*

Per l'ultimo tempo, tetro e abissale, del maestro, la Mostra ha offerto quanto si poteva, pur restando a lamentare i danni e le incongrue alterazioni inferti a molti dipinti siciliani presso quell'Istituto Centrale che dal restauro pure s'intitola: lasciando a parte il 'Presepio' di Palermo, che ancora attende le cure di mano più esperta.

Quanto a me, dopo la restituzione critica, e la chiesta della 'Salomé' della Casita del Principe (venuta infatti alla Mostra per merito grande del Ministro Marazza e della segreteria milanese) non ho da supplire che un'altra indicazione, postuma ormai, ma che importa lo stesso per i nostri studî.

Il documento (testé pubblicato nel 'Burlington Magazine' del Giugno 1951 da Otis H. Green) dove il Viceré di Napoli, in data 19 Agosto 1610, ordina all'Auditore dei Presidî spagnoli di Toscana d'inviargli la roba sequestrata al Caravaggio al suo fermo in Port'Ercole, torna specialmente prezioso per l'indicazione di un dipinto che di quella roba (hacienda) faceva parte: precisamente un 'San Giovanni Battista'.

E perché non è da credere che il Caravaggio, fuggendo fortunosamente da Malta nell'Ottobre del 1608, potesse portar seco altro che la pelle, non v'è dubbio che il dipinto toccasse all'estremo soggiorno napoletano del 1609-10, al pari della 'Salomé' inviata da Napoli al Gran Maestro di Malta, per invocarne il perdono.

Ancora un 'San Giovanni' dunque; anzi, se possiamo indurre dalla costante preferenza del Caravaggio per la prima fase della vita del Battista (il giovane violento e inselvatichito, in cui il santo già adulto era stato ritrasformato per ragioni 'naturalistiche' dall'arte italiana del rinascimento fino a Raffaello e a Leonardo, è, dal nostro, ripreso e svolto con particolare insistenza e, chissà, quasi per simbolo autobiografico): ancora un 'San Giovannino'.

Nessuno degli esempî del soggetto, fin qui inclusi nel corpus del Maestro, può convenire a quella citazione finale. Ma a Malta, nella raccolta di Vincenzo Bonello, io rammento di aver visto il 5 Agosto del 1914 (ricordo infatti anche gli strilloni che, nelle strade della Valletta, gridavano: The War! Special Number, Malta Mail! essendo scoppiata quel giorno la prima guerra mondiale); rammento di aver visto una tela (venuta, mi si disse, d'Italia) con un 'San Giovannino alla sorgente'; che allora esitavo, oggi non esito a riconoscere autografa dell'ultimo Caravaggio /*tavola* 14/.

Il motivo figurale, chi lo astragga per un momento dal contesto, evoca ancora quello tentato e ritentato da giovine nel 'Davide' e nel 'Narciso'; ma non lo astrae ormai più il Caravaggio, dopo le meditazioni siciliane, dal nuovo contesto di figura e spazio, risolto quasi a vantaggio di questo ultimo. Certo, occorre non aver paura del bujo, e saper decifrare come il piccolo selvaggio, còlto nell'attimo in cui si disseta alla polla che goccia brillante sul botro cupo, sia sfrascato a valle dall'erta precipite, chiusa in alto da uno straccio verdastro di celo al crepuscolo, e da un po' di sterpaglia disperata.

Il ragazzo 'naturale' del Caravaggio, essudante come la vernice di un bronzetto dissepolto dalle viscere della terra, si butta a bere 'dal vero', senza neppure la ciotola, chiuso nel quadrante buio della natura più inselvata. Pure, nell'attimo avido, violento, la luce trafora la testa accaldata, prima che si ritiri nell'enorme scollo dell'ombra; batte sulla scapola, sverza il braccio, raspa le mani interite che stanno incrinando la misera crocetta di canna.

Sia questa o no, l'opera reclamata dal Viceré di Napoli nell'agosto del 1610, certo è che l'animo combusto vi è lo stesso che nell'orrido 'Amore dormiente' di Malta, nei pastori di bronzo del 'Presepio' e del 'Lazzaro' di Messina, o nel carnefice della 'Salomé'; così da suonare come l'ultimo, fiero lamento del Caravaggio 'in extremis'.

ROBERTO LONGHI

VOLTI DELLA ROMA CARAVAGGESCA

Fu più di una volta che Ottavio Leoni fece, a matita, il ritratto del Caravaggio. Il disegno della Marucelliana (vedi 'Paragone' 15, *tavola* 1) esposto alla recente Mostra milanese, e così reso più comunemente noto, ne ha fatto subito riaffiorare un secondo /*tavola* 15/ che il cortese proprietario, M. Darton di Avignone, ci consente di riprodurre ancora nel corso di quest'annata 'caravaggesca'.

A differenza del primo disegno, qui il Caravaggio ostenta sul ferrajolo la Croce di Malta e, del resto, la scritta, di mano del Leoni stesso, dichiara esplicitamente: '*Fra Michelagnolo Merisio da Caravaggio*'. Ho già detto che dal primo venne tratta l'effigie, affatto meschina, dell'Accademia di San Luca, donde pure provennero le altre parecchie in tela o in incisione e persino quella, a controsenso, della 'Vita' belloriana, con la mano sull'elsa; ma ora si può soggiungere che anche questo secondo disegno poté servire per il particolare accenno all'ordine equestre.

In che rapporto e a che distanza stiano i due fogli fra loro, difficile dire. Quello di Firenze appartiene a una serie che il Leoni preparò — non sappiamo in quanti anni — per gli intagli datati tra il 1621 e il 1623; termini che possono costituire un abbondante ante quem per i disegni. Forse che il primo foglio, col suo chiaroscuro troppo marcato, sembrò al Leoni meno adatto alla traduzione grafica e chissà che, allora, egli non ne preparasse questa variante più ravviata, più scritta e perciò più acconcia allo scopo. Inutile però provarsi a divinare le ragioni per cui neppur questa venne tradotta in istampa. Una potrebbe essere che il disegno, nell'accomodatura della ripetizione, aveva perso ancora mordente e non soddisfece. (Sembra, infatti, quasi un disegno romantico, di un Gonin per il Manzoni.)

Tutto ciò dovrebbe, in ogni caso, essere avvenuto prima del '25, se è vero, come suppone lo Hess, che a quest'epoca era già redatta la 'Vita' caravaggesca del Baglione, dove il ritratto di San Luca (che desume dai due fogli) è già citato; ed anche a parte il fatto che, proprio nel 1614, il Leoni fu principe di San Luca e che, in quell'occasione, poteva bene

aver fatto dello zelo per accrescere la serie ritrattistica dei membri più illustri del celebre sodalizio pittorico. Ma una precisione ulteriore è difficile proprio perché il curricolo del Leoni disegnatore non è ancora studiato; ed è per giunta, nel caso nostro, reso più incerto dal rilevare che né l'uno né l'altro disegno sembra dal vivo; mentre, se mai fossero, bisognerebbe retrocederli a prima del 1606; ante fugam Caravagii.

Qui poi insorge un'altra difficoltà, provocata dallo stesso Baglione, quando, nella Vita del Leoni, afferma che questi facesse tutti questi suoi ritratti 'alla macchia' e cioè non 'dal vero'[1]. Pure, basta accostare questi due esempî, in cui la memoria langue proprio dove bisognerebbe l'accento più immediato, basta accostarli, ripeto, a tanti altri, per concludere che il Leoni preferì, quasi sempre (non dico sempre perché a Douai c'è persino un suo ritratto di... Lorenzo Ghiberti!), attenersi alla presenza del modello; circondandolo allora di un'attenzione così adesiva da giungere alle soglie del 'documentario' schietto.

Queste doti si qualificavano a quei tempi col vocabolo 'diligenza' e si potrà usarlo anche oggi, purché s'intenda che si tratta di una diligenza tutt'al più parallela, mai tangente a quella del Caravaggio giovane; i cui ritratti, com'è noto, non 'somigliavano' punto. Nel Leoni anzi la diligenza ha un sapore più nordico che nostrano; da rammentare la trafila che dal Clouet porta al Dumonstier e al Lagneau; o da Antonio Moro ai ritrattini, così contriti e veri, di certi 'controriformisti' fiamminghi della cerchia dei Pourbus. Una tradizione, questa, che in Italia tocca il Pulzone, Antonio de' Monti e il Fachetti e, più direttamente (per la presenza del Pourbus stesso), certi mantovani a cavallo tra il cinque e il seicento.

Non è neppure da dimenticare lo stimolo che alla vivida e stringente 'somiglianza' della ritrattistica leoniana, poté provenire dalla fiorente tradizione ceroplastica in cui già

[1] Per il significato della frase serve infatti un altro passo dello stesso Baglione e proprio nella vita del padre di Ottavio, Ludovico Leoni, 'il quale nel suo tempo fu uomo insigne, e nel fare i ritratti di cera, massimamente alla macchia, così detti perché si fanno solo con vedere una volta il soggetto, e per così dire, alla sfuggita, egli in ciò era famosissimo'. E del resto anche il 'Vocabolario' del Baldinucci (1681, p. 66) alla parola 'macchia': '... nei Pittori usasi questo termine ne' ritratti ch'essi fanno, senza avere avanti l'oggetto, dicendo ritrarre alla macchia, ovvero questo ritratto è fatto alla macchia'.

il padre del nostro, Ludovico Leoni, aveva raggiunto una specialistica eccellenza. E si potrà procedere oltre rilevando che questa disposizione di deferente ma acuta fedeltà ritrattistica passò anche nella scultura, durandovi almeno fino alla giovinezza del Bernini. Il bustino del Vescovo Santoni e quello di Paolo V sono come ritratti del Leoni tradotti in marmo. Del resto, a quei primi giorni berniniani, il Leoni era nel fiore della sua attività; anzi così assidua e faticosa da portarlo alla malattia e alla morte che fu del 1630, sui suoi 52 anni. Súbito dopo anche il ritratto si amplifica e fiammeggia sull'ara del 'barocco', come, del resto, il Rubens aveva già presagito ed esemplato fin dal primo decennio del secolo, a Mantova, a Genova, a Roma stessa.

Quanto ai ritrattini disegnati dal Leoni, essi si scalano, a mia conoscenza, dal 1607 al 1625 circa; e sui molti, anche datati, di Roma, Firenze, Genova, Parigi, Angers, Douai, Lille, Rouen, Londra, Edinburgh e, soprattutto, di Berlino e Vienna, occorrerà provarsi a ripercorrere il moto, anche se lento, dell'artista verso una resa sempre più diretta e sicura; dove, in qualche aspetto, persino la componente caravaggesca può avere agito, almeno mediatamente.

E sarà buona occasione per far conoscere comunemente la più bella galleria di volti della Roma del primo seicento, dai giorni del Caravaggio, all'apparire del Bernini.

Qui ne anticipo qualche esempio, dal materiale già disponibile e che sia legato per qualche verso all'epoca caravaggesca.

Ecco, già nel 1614, a Vienna, il ritratto di un pittore a noi caro, lo spagnolesco Orazio Borgianni */tavola* 16 a/ due anni prima della morte; di una certezza d'imposto che sta fra il giovane Franz Hals e il giovane Velazquez, entrambi ancora da venire; ed ecco, ancora a Vienna, purtroppo non datato, questa bella romana */tavola* 16 b/, in abito da sposa tra popolana e borghese, dove par difficile che il Leoni non ricordasse quella che il Caravaggio aveva dipinto tra il 1590 e il '95 e che andò perduta a Berlino nell'ultima guerra. O, per spigolare nella serie della Marucelliana (e qui, s'è detto, siamo probabilmente sul '20 o poco dopo) i famosi amici-nemici della grande contesa intorno al Caravaggio, ci son quasi tutti; come se il Leoni amasse consegnare alla storia in effigie i protagonisti degli anni ch'erano stati quelli della sua gioventù (era nato sul '78, cinque anni dopo il Caravaggio). Ritroviamo così, ancor vivi, il d'Arpino col pizzo da moschettiere della pittura facile */tavola* 17/; il Ba-

glione /*tavola* 18/, con aria da caporale dei birri; il suo 'angelo custode' Tommaso Salini detto Mao /*tavola* 19/, bullo grassone, della cui pittura il Caravaggio affettava di nulla sapere al tempo del processo famoso ('può essere che Mao se diletti et che impiastri anche lui; ma io non ho mai visto opera nessuna di esso Mao'); il Tempesta che 'ancora quello è valentuomo' (sempre detto dal Caravaggio); il Provenzale, restauratore della Navicella di Giotto ai tempi della distruzione del vecchio San Pietro e ritrattista sul tipo del Leoni nel suo Paolo V di mosaico (1621, Galleria Borghese); il viso pacioso di Girolamo Nanni /*tavola* 20/, soprannominato 'poco e buono' per la lentezza e diligenza del suo fare, oggi dimenticato; il neo di Filippo d'Angelo detto il Napolitano /*tavola* 21/, che un giorno si riscoprirà nel suo valore di paesista a far da tramite tra l'Elsheimer a Roma e lo Schönfeld a Napoli (ma dove saranno le sue 'Cascate di Tivoli' dipinte dal vero, si pensi, poco dopo il '20 e che il Baglione dichiara meraviglie?); vero intellettuale e libertino di quei tempi, che teneva museo 'di bizzarrie d'ogni sorte, degne d'esser vedute; e vi concorrevano assai curiosi intelletti a vederle'. Non mancano neppure i volti di Agostino e Annibale Carracci, anch'essi tracciati di ricordo, anni dopo la loro morte. O, sempre accanto all'ambiente dei pittori, perché ripetuta anche in margine all'incisione del ritratto del Salini, la giovinetta melanconica in luce radente di sotto in su (questa nella raccolta Lugt) /*tavola* 23/. Oppure i più bei ritratti (sconosciuti ahimé, o mi sbaglio, agli storici della letteratura) dei maggiori poeti dell'epoca: il Marino /*tavola* 24/, proprio come un d'Annunzio camorrista di quegli anni; il rivale Stigliani /*tavola* 25 a/, faccia di noja; il Chiabrera /*tavola* 25 b/ pieno di complessi...

Non vedo chi mai in Italia sia andato così innanzi, e così addentro nella 'specialità' del ritratto. 'Specialità' si dice, perché non è dubbio che il Leoni la considerasse tale; ma provandosi a farla salire di rango, assai più in alto che non figuri nella classifica di Vincenzo Giustiniani dove ha appena il quarto posto su dodici; a cominciar dal più basso. ('Quarto, saper ritrarre bene le persone particolari, e specialmente le teste che siano simili...').

Già il Baglioni scriveva del Leoni che 'di vero in tale genio non ebbe, chi lo pareggiasse. E ritrasse non solo i Sommi Pontefici de' suoi tempi, ma i Principi, Cardinali, e Signori titolati e d'ogni altra qualità, purché famosi fossero, sì religiosi, come secolari, in diversi tempi da lui fatti. Ed

ora i disegni stanno in potere del Signor Principe Borghese, i quali per la maggior parte sono di gesso, e similissimi; ed alcuni sono tocchi di lapis rosso, che pajono coloriti e di carne, tanto sono naturali e vivi, sicché in quel genere meglio non si può fare'.

Il giudizio regge anche oggi; e il Leoni, non soltanto come assiduo iconografo della società romana del primo seicento, ma come insuperabile archivista di caratteri umani, meriterà ben altra ricerca. Sorprende anzi che la letteratura su di lui sia quasi nulla (salvo che nei cataloghi dei gabinetti di disegni); se ricordo bene, l'unico spunto critico di qualche pregio in argomento è in uno scritto di Giuliano Briganti, uscito almeno dieci anni fa.

Pure, soltanto a rimettere in lieve contatto i protagonisti di quella straordinaria galleria, sarebbe già sbozzato il romanzo storico della Roma mirabile che crebbe dai tempi del Caravaggio all'apparire del Bernini. Questo non si dice per eccitamento a un antistorico fantasticare, anzi per stimolo al recupero di una verità animata e parlante che non disdica a quella di Ottavio Leoni, insuperabile cronista-disegnatore, e però artista vero.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Una Crocifissione di Niccolò Tegliacci.

Anche dopo l'ultimo volume del Toesca, dedicato al Trecento, la conoscenza di Niccolò Tegliacci pittore, oltre che miniatore, non ha potuto progredire al di là dei contributi dati da Cesare Brandi nel 1932 (' L'Arte', 223 segg.), coi quali non si riusciva tuttavia a dar nuova luce all'attività iniziale del maestro.

L'opera più antica, e anche più forte, del Tegliacci poteva ravvisarsi nel polittico di Monteoliveto, ora nel Museo di San Gimignano, databile fra il 1345 e il '50; restando il rammarico, già espresso da Adolfo Venturi, di non conoscerlo come pittore su tavola anche al tempo delle bellissime miniature. Metteva conto, infatti, lagnarsi di un tal vuoto se la pittura del Tegliacci fra il '30 e il '40 sa offrire la qualità di questa mirabile tavoletta della Pinacoteca Vaticana /*tavola* 26/, indubitabilmente sua per l'aderenza di stile con la miniatura del Caleffo dell'Assunta. Su questa 'Crocifissione'

Niccolò Tegliacci

pesa ora il nome del 'Maestro del Codice di San Giorgio', frutto di una fra le più distratte occhiate del Berenson; e stupisce che il Toesca, il quale intorno al miniatore del codice Stefaneschi ci dà due passi di esemplare precisione, dimentichi di espungerla dal catalogo di quel grande artista. Eppure il problema delle due personalità artistiche era impostato chiaramente, e poco resta da obbiettare. Il 'Maestro del Codice di San Giorgio', egli scrive, 'non ignorò i primi seguaci di Giotto', che vuol dire, per il Toesca, 'Maso e continuatori', cioè, in primis, Stefano, Bernardo Daddi, Giottino. Ci si provi, poi, a stringere più a fondo nei confronti e si vedrà che solo il nome di Stefano, quello ricostruito da Roberto Longhi, sarà, all'occorrenza, storicamente portante e, per trarre qualche induzione cronologica, Bernardo Daddi. Questo è già molto, ma sarebbe un peccato fermarsi a questo punto, e, senza tentar di risanare, con tali buoni appoggi, la cronologia incertissima dell'artista, ripetere la formula 'senese-avignonese', ancora 'movendo dall'ultimo periodo di Simone Martini', vale a dire, dal 1340 circa. Poiché di nuovo correggendo i tempi mi sembra di toccare il fondo della verità. Il dittico Rockefeller sta fra gli affreschi d'Assisi, di Simone, e il pentittico giovanile di Stefano ricomposto dal Longhi ('Paragone', 13, pag. 25); il dittico Carrand è come un Daddi subito dopo il '30, infinitamente più bello; il reliquiario del Carmine, infine, è più accostabile ad Andrea Pisano che a Simone Martini: e si verte un'altra volta intorno al 1330. Il quesito delle radici di cultura di questo poeta, dei più felici ed arcani fra i tanti usciti dalle grandi generazioni toscane del Trecento, collima dunque con quel delicato momento in cui la fronda dei giotteschi fiorentini accoglieva concordemente, con lui, Ambrogio Lorenzetti e Andrea Pisano, nel terzo decennio del secolo. E sarà sempre difficilissimo stabilire a che punto stessero i crediti e i debiti mentali, a contatti avvenuti.

Ma non è qui il luogo per completare una simile affascinante indagine che, ad ogni modo, mi sembra utilmente avviata. Sarà bastato indicare brevemente le congiunture culturali, di tempo e di luogo, del 'Maestro del Codice di San Giorgio', per vedere meglio che distanza lo separi dall'autore della 'Crocifissione' Vaticana, tutta leggibile in zona senese. Anche la qualità è qualche poco più bassa di quella, sempre altissima, del 'Maestro del Codice di San Giorgio', ma più liberamente cercata, direi, che nella celebre miniatura del Caleffo dell'Assunta, così da indurre a non

crederla posteriore di data, anzi, fermamente, fra il 1330 e il '35. L'accordo con i modi contemporanei di Pietro, quelli dei 'Tre Santi' alla Pinacoteca di Siena, datati del 1332, è variato dall'intervento di una calma pressione elegante sulla forma che sopisce lo spirito lorenzettiano dentro una sorta di umido stampo chiaroscurale, internamente cadenzato senza essere martiniano, pronto ormai per le riprese successive di Lippo Vanni e dello stesso Tegliacci. Ma qui, anche assieme al primo segno di minor tensione morale, di rallentamento mentale, che si verifica già nel vivo del grande periodo senese, spunta una coltivazione di umori calettati, descritti, pungenti, o veramente accorati — guarda gli aliti freddi intorno al corpo del Cristo — come mai più nei maestri minori della scuola. Il mazzo stretto delle teste degli assistenti sulla destra, è intenso e petulante come in un miniatore bolognese. A parte il caso eroico e anacronistico di Barna, al Tegliacci spetta così il primo posto nella cerchia degli artisti senesi avviati ad affacciarsi sulla seconda metà del secolo, senza peraltro farne il responsabile, come propose il Brandi (loc. cit.), dell'assoluta impoeticità di pittori come Bartolo di Fredi e Andrea Vanni, o simili 'grandi maestri'.

Niccolò Tegliacci

Carlo Volpe

Un Uffiziolo del Maestro di Santa Marta.

La recente pubblicazione di un documento assai importante per la storia della miniatura a Napoli, il Codice della Confraternita di Santa Marta [1], mi dà occasione di fare qualche aggiunta al 'corpus' invero ben magro di un miniatore, già indicato da tempo dal Toesca [2], ma del quale fin'ora, non era noto che un solo foglio: quello appunto che apre il libro dei Confratelli con l'immagine di una S. Marta dall'aria ancora fra senese e fabrianesca, gentile, consunta quanto la Santa Caterina d'Alessandria */tavola* 27 a/ o la Sant'Orsola */tavola* 27 b/ di quest'uffiziolo, anch'esso proveniente da Napoli (British Museum, Add. 17943) [3].

[1] Il Codice miniato della Confraternita di Santa Marta in Napoli illustrato da Riccardo Filangieri, Electa editrice, MCML.

[2] P. Toesca, *Monumenti e Studi per la Storia della Miniatura Italiana*, La Collezione di Ulrico Hoepli, Milano 1930, p. 99.

[3] Codice di cc. 145; calendario con santi napoletani. Vi sono diciannove piccole iniziali miniate con scene dell'infanzia di Cristo e della Passione. Nel primo foglio è miniato lo stemma della nobile famiglia

'Il Maestro di S. Marta'

San Giuliano, Sant'Agostino /*tavola* 28 a/ o Sant'Antonio /*tavola* 28 b/ [1], tutti invariabilmente un po' curvi e stanchi, portano il peso di un'estrema eleganza gotica di colori preziosi e di gesti appena accennati, arrivata fino a Napoli per la via Marche-Abruzzi, certo, ma anche attraverso più dirette esperienze, ora difficilmente rintracciabili. Che genere di letture fossero del resto quelle del nostro miniatore si può bene immaginare sfogliando libretti quali il ms. lat. 1526 (Antiphonae et orationes) del Museo Condé a Chantilly [2], da cui egli traduce così letteralmente i suoi Santi incurvati e persino nimbi costumi e atteggiamenti da farne quasi supporre una diretta discendenza. (Incidentalmente, al codice di Chantilly, forse marchigiano, conviene assai più una datazione al secondo ventennio del Quattrocento, che non a un generico XIV secolo, e neppur italiano, come propone il Catalogo).

Difficilmente napoletano egli stesso, sebbene poi imitato pedestremente da uno svogliato aiuto locale, cui in genere lasciava l'esecuzione delle miniature di minore importanza (f. 10 del Codice di Napoli e piccole iniziali di quello di Londra), il Maestro di S. Marta porta il suo contributo, assai personale e sempre di alta qualità, nel complesso ambiente della Napoli d'intorno il 1440: tale è infatti la data da indicare con una certa approssimazione per queste sue cose, che per ora ce lo fanno conoscere unicamente come miniatore, mentre dalla grande immagine della Patrona dei Confratelli, condotta da pittore ben al corrente di tutte le risorse di una raffinata tecnica, precisa e senza sbavature, non sembra illecito azzardare la speranza di ritrovarlo, chissà, non solo sulle pagine di un codice.

Accenti fabrianeschi, ma più lontani e accompagnati da una particolare spigliatezza di tratto, si vedono ancora una volta in un raro disegno a penna, leggermente acquarellato, aggiunto su un foglio bianco dell'uffiziolo londinese (c. 141 v.) dalla stessa mano che poi vi ripeté lo stemma della famiglia Zurlo, insieme al lieve schizzo di una figura femminile in

napoletana Zurlo, poi ripetuto da mano posteriore a cc. 130 v. (vedi testo). In fine sono diverse immagini di Santi, miniate a piena pagina. Ne sono state asportate alcune (S. Giorgio, S. Antonio Abate e S. Cristoforo, come si rileva dalle preghiere a fronte).

[1] Debbo queste fotografie alla cortesia del Warburg Institute, che ringrazio particolarmente.

[2] J. Meurgey, *Les Principaux Manuscrits à peintures du Musée Condé à Chantilly*, Paris, 1930, pl. XXXVI.

preghiera. Per quest'altro forestiero la 'Flagellazione' è pretesto a ricerche di estrema sottigliezza nel sensibilissimo nudo del Cristo, nella composizione spaziata, tanto da far pensare, come un parallelo, ai risultati di un Jacopo Bellini giovane. *'Il Maestro di S. Marta'*

Purtroppo i più vari incroci di cultura non giovarono, com'è noto, ai poveri miniatori napoletani della seconda metà del secolo, e le notizie riesumate in proposito dal Filangieri restano così di un ristretto valore comunale; mentre l'ascrizione a Jacomar Baço dei fogli già indicati dal Toesca come prossimi al Fouquet non resta molto provata.

Strani effetti, e non più che curiosi, sortì talvolta la gran confusione che dovette regnare nella mente di certi scarsi decoratori indigeni: e nel Libro di S. Marta ne sono esempio due grossi angeli [1], pallidi e massicci non si sa bene di che razza (f. 54), comunque di una specie che, più in alto, era quella creata da Piero.

Ilaria Toesca

ANTOLOGIA DELLA CRITICA CARAVAGGESCA

(séguito)

1704 – Pellegrino Orlandi – Abcedario Pittorico, Bologna, 1704.

Sul significato culturale di questo abbecedario agli inizi del secolo dei lumi che crescerà fino all'Enciclopédie vedi lo Schlosser a pag. 121, ma, data l'economia del libro per voci brevi, sorprende che il 'sunto' del Caravaggio quasi non riguardi che la parte romanzesca della vita dell'artista. Interessante tuttavia che il giudizio delle ultime righe, in confronto al 'rilievo' del Sandrart, accenni piuttosto al principio della 'macchia' che ora assume un nuovo significato in confronto a quello che la parola aveva nella civiltà del 'colore' veneziano (i particolari intermedi del trasformarsi del vocabolo non sono ancora rintracciati); pur concludendosi in un giudizio negativo.

P. 286: 'Michelagnolo da Caravaggio di casa Amerighi... passò per molte scuole, e finalmente fermossi in quella del Cav. d'Arpino, in Roma; provò per lungo tempo infelicità diverse, fino a ridursi mendico: girò poi la ruota della fortuna, e fu accolto in Corte dal Cardinal Delmonte, il quale sommamente si compiaceva de' di lui dipinti, e l'introdusse a dipignere in pubblico con quel gran tignere di macchia, e furbesco, che non lasciava trovare conto del buon contorno...'

1708 – Roger de Piles – Cours de Peinture par Principes, Paris, 1708.

Il significato del De Piles, nella sua indipendenza almeno parziale dalla posizione accademica del Félibien, è già stato ripetutamente rilevato. Qui si riproduce il passo dove il Caravaggio, in confronto ai pittori di 'armonia' dolce e mode-

[1] Non riprodotti dal Filangieri.

rata come il Correggio e Guido, è posto fra quelli di armonia forte ed elevata insieme con Giorgione e Tiziano. La dimostrazione del piano notevole sul quale egli è collocato è così abbastanza palese; ed è confermata dal fatto che il Caravaggio ha luogo anche nel prontuario schematico, in cifre, nel quale i pittori più noti ottengono i loro voti secondo le varie... materie: composizione, disegno, colorito, espressione. La spiegazione relativamente 'veneziana' del Caravaggio è indicata da questo, ch'egli ottiene il voto migliore in 'colorito' (16 su 18); quanto allo zero in 'espressione' si spiega rilevando che per 'espressione' il de Piles aveva in mente come modulo quella di Raffaello (punti 18), del Domenichino e del Rubens (17), del Poussin (15), del Le Brun (16). Interessante è anche notare che, con molta astuzia, il conto totale dei voti del Caravaggio (28) è eguale a quello ottenuto dal d'Arpino. Ma non è da dimenticare che, sempre per il conto totale, il Caravaggio sta a uno dei posti più bassi in confronto ai massimi di Raffaello e di Rubens (65), dei Carracci e del Domenichino (58), del Poussin e del Le Brun (56)...

P. 112: 'Il y a dans la Peinture differens genres d'harmonie. Il y en a de douce et de moderée, comme l'ont ordinairement pratiqué le Correge et le Guide. Il y en a de forte et d'élevée, comme celle du Giorgion, du Titien et du Caravage: et il y en peut avoir en differens degrez, selon la supposition des lieux, des temps, de la lumiere et des heures du jour.'

P. 489: *La balance des Peintres* - 'Quelques personnes ayant souhaité de sçavoir le degré de merite de chaque Peintre d'une reputation établie, m'ont prié de faire comme une Balance dans laquelle je misse d'un coté le nom du Peintre et les parties les plus essentielles de son Art dans le degré qu'il les a possedées, et de l'autre côté le poids de merite qui leur convient; en sorte que ramassant toutes les parties comme elles se trouvent dans les Ouvrages de chaque Peintre, on puisse juger combien pese le tout.

. . . . . .

Je divise mon poids en vingt degrez, ... le dixhuitième est pour ceux qui à notre jugement ont le plus aproché de la perfection, comme les plus bas chiffres sont pour ceux qui en paroissent les plus éloignez.'

[Segue il prospetto in cui il Caravaggio riporta 6 in composizione, 6 in disegno, 16 in colorito, zero in espressione].

1722 – JONATHAN RICHARDSON – An Account of the Statues and Pictures in Italy, London, 1722.

Posizione archeologica, classicistica e 'belloriana'; ma col piglio di un 'conoscitore' di quei tempi. Le Stanze di Raffaello e gli affreschi dei bolognesi hanno il primo luogo. Si meraviglia che il gusto degli Italiani preferisca il primo tempo del Guercino; da quest'antifona poco resta a sperare per la comprensione del Caravaggio della maturità. Infatti l'unico quadro del maestro che sia citato, e con espressione di elogio, è quello giovanile dei 'Bari'. L'avvicinamento col Guercino è certamente per riflesso del Malvasia.

P. 99: '[Anche nei casi di luce eccezionale, o artificiale, o notturna il pittore] May, and Ought to avoid that Black, Hard, Cutting Manner, which *Guercino*, *Caravaggio*, and some others have fallen into...'

P. 165: *I 'Gamesters' di Michel Angelo Caravaggio*: 'There is besides in this Palace [Palazzo Barberini] a Picture excellent for the Expression. A young Fellow is cheated of his Money by sharping Gamesters; in Them there is so much Roguery, and Craft, and in Him so much Stupidity, and Fright, that'tis deservedly very Famous.'

1724 – Antonio Palomino y Velasco – El Museo Pictorico, Madrid, 1715-24.

Sebbene nel Palomino prevalga l'orgoglio nazionale spagnolo, il racconto dalla fase giovanile del Velazquez finisce per dir le cose come stanno, ricorrendo al Caravaggio di cui è data anche una breve caratterizzazione. Anche il passaggio dalla scuola del Pacheco a quella del Tristan (di cui tuttavia non era nota a quei tempi la collusione col Borgianni; ma vedi 'Vita Artistica', 1927, p. 4-12) può sboccare nello stesso senso. Del resto si legga il passo, purtroppo dimenticato e non abbastanza valutato dagli storici tedeschi dell'arte spagnola, dal Justi al Mayer. Altra citazione importante sul Caravaggio, nella vita dello Zurbaran.

T. II, p. 323: 'Compitiò Velazquez con Carabagio en la valentia del pintar: y fue igual con Pacheco en lo especulativo. A aquel estimò por lo esquisito, y por la agudeza de su Ingenio: y à este eligiò por Maestro, por el conocimiento de sus estudios, que le constituían digno de su eleccion. Traían de Italia à Sevilla algunas Pinturas, las quales daban grande aliento à Velazquez à intentar no menores empressas con su Ingenio. Eran de aquellos Artifices, que en aquella edad florecian; un Pamarancio, Cavallero Ballioni, el Lanfranco, Ribera, Guido, y otros. Las que causaban à su vista mayor armonia, eran las de Luis Tristan (Discipulo de Dominico Greco) Pintor de Toledo, por tener rumbo semejante à su humor, por lo estraño del pensar, y viveza de los conceptos; y por esta causa se declarò imitador suyo, y dexò de seguir la manera de su Maestro; aviendo conocido, muy desde el principio, no convenirle modo de pintar tan tibio, aunque lleno de erudicion, y dibujo, por ser contrario à su natural altivo, y aficionado à grandeza. Dieronle el nombre de segundo Carabagio, por contrahazer en sus Obras al natural felizmente, y con tanta propriedad, teniendole delante para todo, y en todo tiempo'.

P. 355: '[Francisco Zurbaran] hizo cosas maravillosas, siguiendo por este medio la Escuela del Carabacho, à quien fue tan aficionado, que quien viere sus Obras, no sabiendo cuyas son, no dudarà de atribuirselas à el Carabacho.'

1739 – Charles de Brosses – Lettres d'Italie, ed. 1927, Dijon.

Lo squisito famoso dilettante, non la pretende né a teorico né a storico; le copie lo interessano, quando son buone, quasi come gli originali. A questa strana opinione dobbiamo l'importante ricordo di una bellissima copia dalla 'Decollazione' di Malta, esistente nel 1739, in San Fedele a Milano; e che varrebbe la pena di ritrovare.

P. 70 [A Milano, presso la Chiesa di San Fedele, dei Gesuiti]: ' ... dans la maison au-dessus du grand escalier, il y a une copie d'une Décollation de saint Jean, de *Michel-Ange de Caravage*, qui, quoique copie, est une des belles choses qui se puisse voir: l'original, qui est à Malte, est le chef-d'oeuvre de son auteur.'

1742 – Bernardo de Dominici – Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani, Napoli, 1742.

Per la caratterizzazione dello storico, vedi lo Schlosser (op. cit., p. 461). L'accenno più significativo al Caravaggio è naturalmente da cercarsi nella vita del grande e precoce caravaggesco napoletano, il Caracciolo. Sebbene il De Dominici limiti il suo giudizio con allegazioni accademiche e moralistiche (naturali nella Napoli spagnola e gesuitica) l'ammirazione per il Caravaggio è palese e al definizione offre qualche tratto che merita di essere più comunemente conosciuto.

Quanto alla errata attribuzione al C. della 'Negazione di San Pietro' a San Martino il De Dominici non fa che seguire l'errore del Bellori; al suo tempo anche più difficile da correggere che non sia oggi.

T. I, p. 275: 'Era in questo tempo grandemente cresciuto il grido di Michelagnolo Merigi, da Caravaggio, e tanto altamente suonava la di lui fama, che non solamente si avea fatto sentire per tutta l'Italia, ma ancora di là da' monti era passato il suo nome, laonde da' dilettanti si desideravano a gara l'opere sue, ne v'era Galleria in Roma e in altre parti, di scelti quadri, che non volesse l'adornamento di un'opera del Caravaggio; tanto avea sopraffatto gli animi degl'intendenti, e de' Professori medesimi quella nuova maniera cacciata di scuri con pochi lumi, e che terminava nell'ombre, ove per lo più si perdevano que' contorni, che devono essere un chiaro esempio, per istruire, e dar norma a gli studiosi dell'arte del disegno; Come poi per disinganno di tale ideata maniera (che per maggiormente ingannare avea l'appoggio del naturale) fece il famosissimo Guido Reni, che profittando delle sode ragioni apportate dal grande Annibale Carracci suo maestro allor che vidde un'opera del Merigi, espose al mondo la sua bella, nobile, ed elegante maniera, e con la luce di questa sua vera, scacciò quella tutte ombre del Caravaggio...

P. 276: 'Ed indi si vide la maggiore di tutte l'opere del Caravaggio, che fu la negazione di S. Pietro, esposta nella Sagrestia di S. Martino; Questa veramente può dirsi una maraviglia dell'arte, colorita con tanta forza di verità, che abbatte qualunque opera le stà d'appresso.'

[1745] – A. J. D'ARGENVILLE – Abregé de la vie des plus fameux peintres, Paris, 1745.

Come il Baldinucci per l'Italia e il Sandrart per la Germania, il D'Argenville è la silloge culturale per i Francesi. L'estetica è quella classicistica tradizionale; ma il D'Argenville è interessante per il brano sui disegni del Caravaggio (il gusto per le raccolte di disegni era diffusissimo in Francia e in Inghilterra); sebbene, non essendo oggi alcuna traccia di disegni sicuramente riferibili al Caravaggio (ciò che risponde all'atteggiamento originale e polemico dell'artista), sia molto verosimile che il critico confondesse, quasi sempre senza avvedersene, coi disegni di Polidoro da Caravaggio. Qui sarebbe cioè, per omonimia di luogo natale, l'origine di uno scambio tra Michelangelo e Polidoro da Caravaggio; scambio abbastanza lungo se ritorna ancora nel 1897 *nel giovine Berenson.*

Più sorprendente ancora è che, per assimilazione, Polidoro da Caravaggio, raffaellista, sia interpretato come 'naturalista' nella critica dell'Ottocento; per es. nel Kugler; forse per il pretesto che a tale interpretazione offrivano, nel 'Cristo al Calvario' di Messina oggi nel Museo di Napoli, certe parti effettivamente più naturalistiche del rimanente; ma, a mio parere, per la forte ragione, non ancora avvertita, ch'esse invece che di Polidoro, sono aggiunte di un nordico nel genere dello Scorel.

Il primo brano che riproduciamo, circa una 'enseigne de cabaret' dipinta dal Caravaggio, va anch'essa spiegata, non come derivazione mediata dalla notizia del Mancini sul 'ritratto di un oste dove si ricoverava' del Caravaggio giovine, ma come errata trascrizione, per assonanza, di Correggio in Caravaggio; al Correggio, infatti, si attribuiva (per es. nel Richardson del 1722) *in Palazzo Odescalchi il quadro di 'The muletier said to be painted as a Sign for a Cabaret', passato poi nella raccolta del Palais Royal.*

T. I, p. 262: 'Il étoit ordinairement mal habillé, vivoit sans façon à la taverne, où n'ayant pas un jour dequoi payer, il peignit l'enseigne du cabaret qui dans la suite fut venduë un prix considérable...

. . . . . .

Ses desseins sont rares et heurtés d'une grande manière qui rend la couleur. Plusieurs sont fait au pinceau relevés de blanc sur du papier teinté; d'autres sont arrêtés par un trait de plume lavés au bistre ou à l'encre de la Chine rehaussés de blanc au pinceau; d'autres enfin sont dessinés à la pierre noire avec des ombres estompées, relevés de blanc de craie, quelquefois mêlés d'un peu de sanguine dans les têtes et autres extrémités. On le reconnoît à son goût bizarre, à ses têtes communes, à ses draperies sèches, ses contours irréguliers, et ses figures trop courtes prises sans choix, suivant les défauts du naturel.

Ses principaux ouvrages à Roma se voyent à *Santa Maria del popolo*, c'est un crucifiement de saint Pierre, et la conversion de saint Paul, où son cheval gris pommelé est admirable; à saint Louis des François la vocation de saint Matthias parmi des joueurs de cartes, et son martyre dans un autre tableau; à saint Augustin une Madone debout tenant le Jesus avec deux pelerins à genoux; à la *Chiesa nuova* un Christ au tombeau.'

1749-1752 – Sir Josuah Reynolds – Voyage en Italie de 1749 à 1752; Voyage en Flandre et en Hollande en 1781 (ediz. francese del Dimier, Paris, 1909).

Ho accennato altra volta ('Paragone', 7, p. 28) alla cultura del Reynolds, che, sebbene costretta in armatura accademica, ha tratti preromantici; come dimostrano le sue preferenze per Ludovico, Tibaldi, Michelangelo. Quanto al Caravaggio egli sofferse, nel suo viaggio, del disordine filologico ormai dilagante sull'opera del maestro. Delle quattro citazioni caravaggesche, tre cadono infatti su opere spurie: la prima sui quadri di San Pietro in Montorio che sono del Baburen e del de Haen; la seconda su un 'Cristo fra i dottori' a Palazzo Mattei, opera, verosimilmente, del Ribera; la terza sulla 'Sepoltura di Cristo' a Santo Spirito di Ferrara, che, se non erro, è la copia eseguita dal Bononi, oggi nella Pinacoteca locale. Dell'unica opera certa ch'egli incontra finalmente ad Anversa, la mirabile 'Madonna del Rosario', egli non sa dir altro che: 'peinture noire'. Si veda al confronto, a pochi anni di distanza, l'immediatezza di giudizio del Cochin dinnanzi alle opere del maestro lombardo.

P. 294: [San Pietro in Montorio] 'La chapelle suivante a l'Ensevelissement du Sauveur, peint par le Caravage ainsi que toute la chapelle' [Baburen].

P. 298: [Palazzo Mattei] 'Un Saint disputant avec quelques vieillards. Grand comme nature, jusqu'à mi-corps seulement. Beaucoup de force et bien colorié, comme si le soleil brillait sur les figures; des ombres fortes, mais non pas si dures qu'à l'ordinaire, et, ce qu'on ne trouve pas souvent dans ce maître, le saint est une figure gracieuse. A tous égards c'est la meilleure peinture que je connaisse du Caravage' [probabilmente del Ribera].

P. 315: [Ferrara] 'A l'église du Saint-Esprit l'Ensevelissement du Christ, du Caravage. Les caractères de la plus basse espèce; autrement, bien exécuté' [copia del Bononi].

P. 386: [Anvers, église des Jacobins] 'L'autel de la chapelle Saint-Dominique; une peinture noire par le Caravage: la Vierge et l'Enfant Jésus avec Saint Dominique et d'autres Saints'.

1756 – Luigi Crespi – Lettera al Conte Francesco Algarotti, dalla 'Raccolta di Lettere sulla Pittura etc.' del Bottari-Ticozzi, 1822, vol. III.

Il carattere del Crespi junior come critico è stato còlto bene dal Lanzi (cfr. 'Paragone', 1, 43); ma la sua cultura, discesa da quella del padre, fu vivace e non

aliena dall'intendere qualcosa del Caravaggio. La citazione che segue, per la contiguità posta fra il Caravaggio e il Guercino giovine, è ancora di fonte Malvasia; ma è importante che, per l'interpretazione del Caravaggio, il Crespi adotti, e finalmente senza intenzione limitativa com'era stato nell'Orlandi (1704), *la parola 'macchia' che è certamente in progresso, criticamente, sul 'rilievo' e sull''extuberantia' del Bellori e del Sandrart, durati fino alla 'Ründung' del Ramdohr e ancora combinatisi, nella terminologia critica più recente, col termine 'luministico' (l'aggettivo composto 'plastico-luminoso' a proposito del Caravaggio corse in Italia dal* 1913 *al* 1924 *circa). La storia precisa della parola 'macchia' dall'accezione del Vasari che riguarda il modo di abbozzare dei Veneti, a quella settecentesca che intende riferirsi agli effetti e contrasti di luce e ombra, è, come ho detto, ancora da fare nei suoi particolari trapassi; che la porteranno più tardi all'ultimo e più modesto impiego presso l'Imbriani e i 'macchiaioli'.*

P. 400: ' ... l'udirsi con raccapriccio tutto dì criticare da' medesimi professori con somma ed inaudita baldanza, per stravagante l'arditezza del contorno dei Bonarroti e de' Tibaldi, la macchia della prima maniera de' Barbieri e Caravaggi; ...'

1762 – Francesco Algarotti – Saggio sopra la Pittura, Venezia, 1762.

Spirito non profondo, ma a giorno delle correnti mentali europee (inglesi soprattutto) e della pittura settentrionale del Seicento, l'Algarotti dà nel suo 'Saggio' la definizione più alta del Caravaggio, anche nei riguardi della sua portata internazionale. Sebbene egli non usi la parola 'macchia' usata già dall'Orlandi e dal Crespi e ripieghi sui termini tradizionali di 'chiaroscuro' e di 'rilievo' non v'è dubbio che il suo passo, anche per avere come soggetto principale il Guercino, dipende da quello del Crespi; e lo dilata dando a Caravaggio il merito di primo autore di tale maniera, chiamandolo 'il Rembrante dell'Italia'; parlando di 'magia del chiaroscuro' e rammentando fra i seguaci, non soltanto il Ribera, già citato dal Bellori, ma, quel che più conta, il Velazquez; forse perché non gli erano ignote le fonti spagnole, in particolare il Palomino.

P. 161: 'Del latte di quella medesima scuola [bolognese] fu nutrito da prima Francesco Barbieri detto il Guercino, ma si formò dipoi una particolar sua maniera tutta fondata sul naturale e sul vero, senza elezione delle migliori forme, e caricata di un chiaroscuro da dare alle cose il maggior rilievo, e renderle palpabili. Di tal maniera, che a questi ultimi tempi fu rimessa in luce dal Piazzetta, e dal Crespi, fu veramente autore il Caravaggio; il Rembrante dell'Italia. Abusò costui del detto di quel Greco quando domandatogli che fosse il suo maestro, mostrò la moltitudine che passava per via; e tale fu la magia del suo chiaroscuro, che, quantunque egli copiasse la natura in ciò ch'ella ha di difettoso e d'ignobile ebbe quasi forza di sedurre anche un Domenichino, ed un Guido. Del Caravaggio seguirono il fare due celebri Spagnuoli, il Velasquez tra essi loro caposcuola, e il Ribera domiciliato tra noi, da cui appresero dipoi i principj dell'arte il bizzarro Salvator Rosa, e quel fecondissimo spirito Proteo, e fulmine della Pittura Luca Giordano.'

N. Cochin – Voyage d'Italie – Paris, Jombert, 1763.

Il Cochin, com'è noto, è legato nel suo viaggio al gusto singolarmente spregiudicato di Fragonard e dell'Abbé de Saint Non. Egli cita liberamente, e senza consultazione troppo pedantesca delle guide, i dipinti che più gli piacciono; e a quel modo che Fragonard trae appunti a Roma dai dipinti del Serodine, credendoli del Guercino, così il Cochin annota con ammirazione a Napoli i quadri Caravaggeschi

anche se non ne conosce sempre l'autore. Così gli avviene per il Caracciolo più di una volta e così anche, ed è più sorprendente, per i Caravaggio di Sant'Anna dei Lombardi. Eppure la sua descrizione della perduta 'Resurrezione' del Caravaggio, è anche più intelligente di quella dello Scaramuccia (1674) *già riportata in questa antologia. Anche i quadri laterali della stessa cappella, sebbene così imperfettamente riferiti, sentono di caravaggesco. Sebbene il Cochin accolga poi senza critica l'attribuzione al C. del dipinto di San Martino, lo si può scusare rammentando la celebrità del quadro; ma altrove la critica non manca, per esempio a proposito dei dipinti del Manfredi agli Uffizi, allora sotto il nome del Caravaggio. Interessante è anche la citazione ammirativa del 'Cuciniere' della Corsiniana a Firenze (II, p. 72), oggi ascritto a un allievo, forse francese, del Saraceni.*

[A Napoli]. *Nella Chiesa del Monte della Misericordia* (p. 159): 'Le tableau du principal autel est de M. A. di Caravagio; on n'en a pu deviner le sujet. Il y a des anges en haut; à droite une femme qui allaite un vieillard, un flambeau, etc. Ce tableau est fort beau, mais très-noir.'

A San Domenico (p. 165): 'Dans une chapelle à droite, à l'entrée de la nef, on voit un très-beau tableau, de M. A. di Caravagio: il represente une flagellation. Il est fort noirci; la couleur est belle, & il est bien composé.'

A Sant'Anna dei Lombardi (p. 171-72): 'Dans la troisième chapelle, à gauche, on voit un tableau représentant la Résurrection de Jésus Christ. C'est une imagination singulière, le Christ n'est point en l'air, & passe en marchant au travers des gardes; ce qui donne une idée basse & le fait ressembler à un coupable qui s'échappe de ses grades. D'ailleurs le caractere de nature est d'un homme maigre, & qui a souffert. La composition du côte de l'agencement pittoresque est fort belle, & la maniere en est ferme & ressentie avec goût. Il est fort noirci. On ignore le nom de l'auteur. Ce morceau est beau.'

[Nella stessa cappella]: 'Un S. Jean-Baptiste, qui est beau quoique la figure soit d'une nature trop courte; mais il est peint en maître. De l'autre côté est un tableau si noirci, qu'on n'y découvre presque rien; il paroit être de bonne main'.

[1760-70 circa] – A. R. Mengs – Lezioni pratiche di pittura, Roma, 1780-87.

Il Mengs, nelle sue varie opere subito tradotte in Italia ha soltanto brevi incisi sul Caravaggio e, com'era da aspettarsi da un banditore del verbo neoclassico, pienamente negativi; sebbene sorprenda che il personale incontro con le opere del Velazquez in Ispagna, non lo inducesse a qualche meditazione retrospettiva anche sul caso del Caravaggio.

I fedeli commentatori italiani del Mengs, come il d'Azara, rincarano la dose nelle loro annotazioni; e ne riproduciamo una, più significativa, del Cav. d'Azara.

C. VIII: 'Il Caravaggio non aveva né varietà né correzione; e perciò era tutto cattivo nel disegno.'

[Passo in appendice alle 'Riflessioni sulla Bellezza e sul Gusto della Pittura' del Mengs, scritto da Nicola d'Azara]:

'Niuna imitazione, come semplice imitazione è bellezza, se l'oggetto imitato non è bello... Il Guercino, Caravaggio, Velazquez, ed altri infiniti pittori *servum pecus*, imitavano benissimo gli oggetti, dando loro tal forza e rilievo, che parevano veri; ma mancava loro l'arte di scegliere; perloché non si dee ricercar la bellezza nelle loro opere, e molto meno la grazia, che è la stessa bellezza resa più delicata, e più amabile. Le loro opere fanno una forte impressione ne' sensi, ma niuna nell'anima; la lasciano come la trovano.'

1787 – F. W. von Ramdohr – Ueber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom, Leipzig, 1787.

È una delle guide più ricche per il viaggiatore tedesco a Roma, verso la fine del '700. *Qui ci si limita a qualche citazione circa i dipinti del Caravaggio, a quel tempo più famosi. Ma troppe altre citazioni mancano (a San Luigi, per esempio, il Ramdohr non cita che il Domenichino); e troppe altre si riferiscono a opere certamente apocrife. Per dirne una, il 'Cristo fra i dottori' a Palazzo Mattei (citato come l'opera migliore del maestro anche dal Reynolds) era verosimilmente, cosa del Ribera. E non parliamo dell'elenco dei quadri Giustiniani dove gran parte dei caravaggeschi vanno ormai sotto il nome del maestro stesso. È anche da questa trascuraggine filologica che l'aspetto complessivo del Caravaggio arriva pienamente alterato sotto gli occhi del Lanzi; e, dato il prepotere del gusto neoclassico, senza possibilità di rettifica immediata. La triste condizione si perpetua infatti per tutto l'Ottocento, prima troppo versato nel 'primitivismo', poi nel 'rinascimento'.*

Di qualche interesse rilevare, dai cataloghi del Ramdohr, che i quadri del Caravaggio erano stati, talora, travestiti dal gusto barocco in soggetti allegorici o leggendari. Così, per esempio, il Battista della Doria andava sotto il titolo di 'Lussuria e Castità'; allo stesso modo che, già nel 1673 *(Pinacoteca del Sylos, p.* 92*), il ritratto di donna col fiore d'arancio era chiamata 'Taide'!*

I, p. 265: [In Campidoglio] 'S. Giovanni Battista con un caprone, del Caravaggio. Una replica del quadro che nel Palazzo Doria è conosciuto sotto il nome di « Lussuria e Castità ». B l o.'

P. 299: [In Palazzo Borghese] ' « I Discepoli di Emmaus del Caravaggio ». Un quadro molto piccante. Nonostante la cattiva scelta delle persone rappresentate, poiché vi si trova anche il cuoco; nonostante il carattere generale e l'eccesso delle ombre, con ciò non si può negare a questo quadro il riconoscimento che la imitazione di verità volgare, specialmente per l'effetto di rotondità, non si potrebbe spingere oltre.'

II, p. 123: [In Palazzo Doria] 'Una Maddalena che mostra di essersi addormentata per la stanchezza provocatale dal dolore. Verosimilmente gli servì di modello la sua serva. Si deve riconoscere che egli l'ha copiata molto fedelmente. Sebbene la scelta delle forme vi sia così bassa, tuttavia è una de le opere migliori del maestro riguardo al tono del colorito, assai meno oscuro e giallo del solito.'

P. 285: [In Palazzo Barberini] 'I giocatori del Caravaggio. Questo quadro contiene molte bellezze. L'espressione è eccellente, il disegno buono, il colorito robusto e il chiaroscuro di effetto molto piccante.'

III, p. 310: [In Santa Maria del Popolo, cappella Cerasi] 'Michelangelo Caravaggio ha dipinto la « Chiamata di San Paolo » e la « Crocefissione di San Pietro », di cui la cosa più notevole è la rotondità.'

P. 314: [In Santa Maria della Vallicella] 'La « Sepoltura » di Michelangelo da Caravaggio è uno dei più bei quadri di questo maestro. Il pensiero e la disposizione non sono gran che, e le forme non molto nobili e scelte. Nondimeno, a quest'opera non si possono rimproverare il disgustoso e la volgare bruttezza che si riscontrano in tante altre opere dello stesso autore. L'espressione è molto vera, il colorito molto robusto. Ma ciò che soprattutto va ammirato, è la rotondità. Le figure risaltano dal fondo. Il disegno, specialmente nelle estremità, è scorretto.'

[1789] – L. Lanzi – Storia pittorica della Italia, Bassano, 1789, t. II.

Se v'è una pagina in cui questo nostro grande storico sia stato miseramente tradito dalla incultura circostante, è questa sul Caravaggio. Pure bisogna riprodurla, come segno dei tempi e come risultato estremo e catastrofico di due secoli di critica

anti-caravaggesca. Si veda infatti come queste favole deviate si accomodino tuttavia e perfettamente sulla vecchia intavolatura del Bellori.

'Michelangiolo Amerighi, o Morigi da Caravaggio è memorabile in quest'epoca, in quanto richiamò la pittura dalla maniera alla verità, così nelle forme che ritraeva sempre dal naturale, come nel colorito che dato quasi bando a' cinabri e agli azzurri compose di poche, ma vere tinte alla giorgionesca. Quindi Annibale diceva in sua lode, che costui macinava carne; e il Guercino e Guido assai l'ammirarono, e profittarono de' suoi esempj. Incamminato nell'arte in Milano, e di là ito in Venezia per istudiare in Giorgione, tenne da principio quel moderato ombrare, che appreso avea da quel sommo artefice; del quale stile restano alcune opere del Caravaggio, che sono le sue più pregiate. Di poi scorto dal suo naturale torbido e tetro, diedesi a rappresentare gli oggetti con pochissima luce, caricando fieramente gli scuri. Sembra che le figure abitino in un carcere illuminato da scarso lume, e preso da alto. Così i fondi son sempre tetri, e gli attori posano in un sol piano, né v'è quasi degradazione ne' suoi dipinti: e nondimeno essi incantano pel grand'effetto che risulta da quel contrasto di luce e d'ombra. Non è da cercare in lui correzione di disegno, né elezione di bellezza. Egli ridevasi delle altrui specolazioni per nobilitare un'aria di volto, o per rintracciare un bel panneggiato, o per imitare una statua greca: il suo bello era qualunque vero. Esiste in palazzo Spada una sua S. Anna intenta a' femminili lavori con Nostra Signora a lato: l'una e l'altra è delle fattezze più volgari, e vestono alla romanesca; ritratti sicuramente di una donna e di una fanciulla, le prime che gli si offersero agli occhi. Così egli usava il più delle volte: anzi pareva si compiacesse maggiormente ove assai trovava di caricato; armature rugginose, vasi rotti, fogge di abiti antiquate, forme di corpi alterate e guaste. Quindi alcune sue tavole furon poi tolte da' sacri altari, ed una in particolare alla Scala che rappresentava il Transito di M. V., e vi era un cadavero stranamente enfiato.

Poche tavole ne ha a Roma, e fra esse la S. M. di Loreto a S. Agostino; ma l'ottima è il Deposto di Croce alla Vallicella, che ivi al ridente di Barocci e al soave di Guido che sono in altri altari, fa un contrapposto maraviglioso. Per lo più servì alle quadrerie; nel suo arrivo in Roma dipingendo fiori e frutti; poi tele bislunghe di mezze figure; usanza frequentata dopo i suoi tempi. Quivi espresse istorie or sacre or profane, e specialmente i costumi del basso volgo; ubbriachezze, astrologie, compre di commestibili. Si ammira in casa Borghese la Cena di Emmaus, il S. Bastiano in Campidoglio e il quadro della Fruttajola naturalissimo nella figura e negli accessorj. Più ancora prevalse in rappresentare risse, omicidj, tradimenti notturni; per le quali arti egli stesso, che non ne fu alieno, ebbe travagliosa la vita, e infame la storia. Partì di Roma per omicidio, e stette in Napoli qualche tempo: di là passò in Malta, ove, dopo avere avuta croce dal G. Maestro per la eccellenza nel dipingere, dimostrata nel bel quadro della Decollazione di S. Giovanni che vedesi nell'oratorio della chiesa Conventuale, prese briga con un Cavaliere e fu stretto in carcere. Fuggitone con pericolo della vita e stato alquanto in Sicilia, volle tornare a Roma; ma non oltrepassò Porto Ercole, ove di febbre maligna morì, nel 1609. Avea ne' prefati paesi dipinto molto, come può leggersi nella sua vita copiosamente distesa da Gio. Pietro Bellori.'

1792 – M. Levesque – Nel 'Dictionnaire des Arts' del Watelet, Paris, Fuchs, 1792.

Al Lévesque si debbono molte voci artistiche nel dizionario del Watelet, dove,

com'è noto, si rispecchia un ambiente affine e legato a quello della Grande Enciclopedia; che, per l'arte, non andò oltre un illuminato accademismo non ostante la presenza del Diderot.

Come anche qui si vede nei brani riportati dalla voce 'Caravaggio' nulla emerge di nuovo e di 'progressivo'. Si tratta quasi di un sunto dal d'Argenville che a sua volta, sappiamo, si era appoggiato al Bellori. E l'alternativa di lode e di biasimo è ancora quella del Félibien. Interessante il parallelo, sebbene episodico, con Rembrandt.

Vol. IV, p. 283: 'Josepin ne faisoit rien d'après nature; le Caravage voulut imiter la nature jusques dans ses pauvretés; le Josepin avoit une couleur fade; le Caravage voulut lui opposer une couleur outrée. Il travailla dans un attelier d'où il tiroit le jour de très-haut, & en fit noircir les murs pour que les reflets ne pussent attendrir les ombres. C'est-à-dire que pour étudier la nature, il se condamna à ne pas voir la nature dans ses effets les plus ordinaires, & que pour peindre la lumière, il l'enchaîna & la priva des épanchemens qui sont une suite de ses loix. Ses jours [in senso di 'lumi'] furent brillans, & cette perfection de l'art fit la fortune de ses ouvrages; mais ses ombres furent noires, dures & sans reflets, & ce défaut, joint à beaucoup d'autres, a fait tort à sa réputation.

Il n'avoit aucune connoissance de la beauté idéale; il n'avoit pas même le sentiment de la beauté commune qui se trouve dans des modèles bien choisis. Il saisoit un Héros d'après un ignoble porte-faix; une Vierge d'après une servante grossière. La nature defectueuse lui sembloit un assez beau modèle parce qu'elle étoit la nature. Rembrandt a dit, en montrant un magasin de vieilles hardes & d'anciennes armes, que c'étoient là les antiques: le Caravage disoit que ses modèles étoient dans les rues. Dans le temps de sa plus grande réputation, il eut le chagrin de voir refuser quelques uns de ses tableaux par ceux mêmes qui les avoient demandés, parce qu'ils étoient trop ignobles. Ses figures avoient de la beauté, quand le hazard lui avoit offert un beau modèle. Ses draperies sont vraies, mais mal jettées; il ne consultoit pas les convenances dans les ajustemens de ses figures, & ne connoissoit ni la noblesse, ni l'expression, ni la grace. Il faut avouer cependant que s'il place souvent des figures les unes auprès des autres sans aucun sentiment d'ordonnance, quelquefois aussi ses composition sont pittoresques dans leur singularité; que la vérité qui règne dans ses ouvrages a quelque chose de piquant; que s'il se plaît à exprimer les petits détails, il y met le charme de la sureté; que son *faire* est large & facile; que sa manière est grande dans sa dureté; qu'il avoit une grande entente de la lumière & des couleurs; que son coloris dans les jours est souvent digne de Titien; & que si la nature ne peut-être plus mal choisie, elle ne peut aussi être mieux peinte. Il réussissoit très bien dans le portrait, parce que, dans ce genre, il ne s'agit pas de choisir, mais d'imiter. Le Poussin disoit de ce peintre qu'il étoit venu pour détruire la peinture.'

P. 286: [Sulla 'Morte della Vergine'] ' ... l'on trouva le tableau indigne de la majesté d'un temple. Ce n'est pas le seul reproche qu'on fasse à cet ouvrage: la femme assise, la tête penchée, & couverte de ses mains indique plutôt qu'elle ne montre une belle expression de douleur; mais dans plusieurs autres figures, la tristesse est basse au lieu d'être naturelle: on s'apperçoit dans la composition que l'auteur s'est trouvé embarrassé d'avoir onze figures à placer. La machine est d'un grand effet, le pinceau est fier; mais la couleur est dure, & les ombres sont si noires que le premier coup-d'oeil est rebutant. Le portrait d'Adolphe de Vignacourt, grand maître de Malthe, ouvrage qui a procuré à l'auteur la croix de chevalier servant, est digne des plus grand éloges. On

n'a pas craint de le comparer au Titien pour la vérité, la force & la suavité de la couleur. Le tour de la figure principale est imposant, l'effet est de la plus grande fierté, la tête du grand maître & celle du page sont admirables; les accessoires, tels que l'armure, le casque, le panache sont travaillés avec un grand art & une extrême vérité. Le tableau de la Bohemienne a un grand mérite de couleur; mais il est sur tout notable par la vanité de l'auteur. Il l'opposoit à ceux de Raphaël, & croyoit prouver par cet ouvrage qu'il est inutile d'étudier les chefs-d'oeuvres de ce maître & des statuaires antiques.'

1800-1900 – Fortuna del Caravaggio nell'Ottocento.

*Per un quadro completo della fortuna del Caravaggio nell'*800, *non dimentichiamo mai che la critica relativa non starà soltanto nei libri, ma nella scelta delle opere da raccogliersi magari per diritto di conquista (parliamo di tempi napoleonici), nella riorganizzazione dei Musei, ed anche, perché no, nelle preferenze da parte dei pittori che si formano non soltanto nelle Accademie, ma,* copiando, *nelle gallerie. Per il primo punto, sono in campo sui primi del secolo soprattutto la Francia e la Germania. E, per cominciar dall'atteggiarsi del gusto neoclassico nei riguardi del Caravaggio, è bene ricordare subito che, proprio mentre gli ultimi quadri del Duca d'Orléans passano nelle vendite inglesi (nel* 1800 *preciso si vendono a Londra, per poche ghinee, la 'Trasfigurazione' del grande caravaggesco Serodine, attribuita al Caravaggio; e, del maestro stesso, la seconda invenzione del 'Sacrificio d'Isacco', ancor oggi da ritrovare), giungono a Parigi sui carrettoni della 'Grande Armée' i più celebri quadri italiani. Fra questi, è stato scelto a Roma* un solo dipinto *del maestro: la 'Sepoltura' della Chiesa Nuova. Come il classicismo davidiano vedesse quel capolavoro, si può intendere dal fatto che gl'incisori del Musée Napoléon credettero di poterne dare, come per ogni altro caso, un'idea sufficiente col solo contorno (per verità, assente nell'opera). Lo stesso avviene, qualche anno dopo, per i quadri della raccolta Giustiniani, in sosta a Parigi* (1812), *prima di trasferirsi in massa nelle collezioni imperiali di Berlino* (1815).

Tornata la 'Sepoltura' in Italia, il Louvre vantava, anche dopo il 1815, *due opere capitali del maestro, la 'Buona Ventura' e la 'Morte della Vergine' già in Francia dai tempi di Louis XIV; come pure l'Alof de Wignacourt. Che cosa ne dicono gli artisti? Qui interviene il terzo punto, mutando la domanda in quest'altra. Quante volte, nella prima metà dell'Ottocento, — e cioè dal fiorire del 'romanticismo' al sorgere del 'realismo' courbettiano — sono state copiate al Louvre le opere del Caravaggio? E quali artisti han chiesto di farlo? Verso il* 1863 *il Chesneau parla, come di cosa certa, del 'caravaggismo' di Géricault in alcune figure del 'Radeau de la Méduse' dipinto nel* 1819; *se questa constatazione fosse comune fin dalla nascita del quadro è ciò che resta da appurare. E più tardi? È molto probabile che la 'Galerie Espagnole' raccolta ed esposta da Luigi Filippo, deviasse l'attenzione dei pittori su quel problema derivato e magari più brillante; da quell'epoca spesseggiano infatti i viaggi in Ispagna da parte di artisti e di critici; lì, è anzi un elemento importante per lo sviluppo di uomini come Merimée, Thoré, Gautier; a tutto svantaggio del problema critico caravaggesco che la cultura francese non ha più materialmente sott'occhio in un quadro abbastanza spiegato. Per una ragione consimile il Champfleury, riscoprendo i Le Nain nel* 1855, *sa tracciare la tangente verso i fiamminghi e gli olandesi, non già quella che porta, all'indietro, fino al Caravaggio. Di ciò occorre sempre far conto nel giudizio sulla brillante critica di Francia, per tutto il corso dell'Ottocento. Ma, per tornare ai pittori e alle loro preferenze di copisti, che si traducono, talora, in atti più intimamente 'critici' che non sia molta critica per verba o per scripta, nulla si potrà dire fino a che non si avrà un elenco completo delle copie eseguite dai pittori francesi — e spesso, quali pittori, da Delacroix, a Courbet, a Manet (a non parlar di Ribot, Dufeu e di altri*

simili) — dalle opere italiane del Louvre. Esistono ancora, negli archivi del Louvre, i registri dei permessi di copia? Se così fosse, ecco un lavoro prezioso per un giovane studioso italiano; ne verrebbe fuori un libro utilissimo, per cui ora non si può offrire che il titolo: 'L'École de la Grande Galerie'. So benissimo che molte copie fatte al Louvre da Delacroix e da Manet sono state saltuariamente catalogate; non credo sia stato fatto lo stesso per Courbet. Mentre il Grautoff, nel 1912, *parla soltanto delle sue copie da Franz Hals e da Rembrandt; il Réau, nel* 1926, *assicura che verso il* 1840 *egli copiò oltre a Géricault e agli spagnoli anche il Caravaggio. Si deve credere che sia così? E che cosa copiò precisamente? La 'Buona Ventura' o la 'Morte della Vergine'? O il dubbio Alof de Wignacourt? O magari il bel 'Concerto' di Ludovico Lana che del Caravaggio ha portato il nome fino a jeri? Anche queste domande riguardano direttamente la storia intima della critica caravaggesca nell'Ottocento francese. Qui non si poteva far altro che proporle all'attenzione dei lettori di questa antologia.*

1817-1826 – Stendhal – Rome (dall'ediz. ital. del 1906).

Non è il caso d'infierire sulla notoria disinvoltura con cui lo Stendhal trattò della pittura italiana. È nota l'origine meramente economica e contingente della sua 'Storia della Pittura in Italia', dove il Caravaggio non è mai citato. Ma nella sua 'Rome' egli stabilisce per primo il ritratto romantico del Caravaggio e riesce a sollevarlo dalle tacce di parte accademica tradizionale. Questo suo atteggiamento 'simpatizzante' può aver servito poco più tardi anche al Kugler e al Burckhardt.

S. Maria del Popolo, p. 167: 'I due quadri vicini [a quello di Annibale] sono di Michelangelo da Caravaggio; questo gran pittore fu uno scellerato.'

Sant'Agostino, p. 473: 'Nella prima Cappella a sinistra entrando si trovano opere magnifiche di M. da C. Questo pittore fu un assassino, ma l'energia del suo carattere gl'impedì di cadere nel genere ingenuo e nobile che, al tempo suo, fece la gloria del Cavalier d'Arpino. Il Caravaggio tentò di ucciderlo. Per l'orrore ch'egli sentiva dell'ideale sciocco, il Caravaggio non correggeva nessuno dei difetti dei modelli ch'egli fermava nella strada per farli posare. Ho veduto a Berlino alcuni suoi quadri che furono rifiutati dalle persone che li avevano ordinati perché troppo brutti. Il regno del brutto non era ancora arrivato.'

San Luigi dei Francesi, p. 499: 'Sono figure grossolane ma energiche quelle dei due quadri di M. da C. nella Cappella di San Matteo.'

1835 – Victor Schoelcher – Salon de 1835, in 'Revue de Paris', 1835 (dalla trad. ital. di M. Pittaluga, 1950).

Nel 1835 *lo Schoelcher ci presenta un Caravaggio 'temperamentale', pieno di foga indomabile, che è quello già preparato per il romanticismo dallo Stendhal vent'anni prima. Ciò spiega l'appaiamento con Salvator Rosa. In questo aspetto il Caravaggio dura per molta parte del secolo e cioè continua a servire anche alle citazioni dei critici 'realisti' purtroppo non sovvenuti dalla nuova filologia versata esclusivamente, prima nel purismo primitivistico, più tardi nel 'rinascimento'. Le opere del C. esposte al Louvre e troppo disformi tra loro non erano adatte a facilitare la comprensione. E, intanto, erano morti quasi tutti coloro che avevano vista, esposta al Louvre, la 'Sepoltura' Vaticana; Géricault, mancato nel* 1824 *e Gros (che aveva raccolto i quadri d'Italia per Napoleone) suicida nel* 1835.

'Non è l'assenza di ogni difetto, ma la presenza d'eminenti qualità, che costituiscono un temperamento e perfino un genio. Certi uomini, capaci di una foga indomabile, non possono rassegnarsi all'impeccabile saggezza della mediocrità. Tra questi, Caravaggio e Salvator Rosa.'

1837 – Franz Kugler – Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen.

Questo celebre manuale, tradotto per quasi un secolo in tutte le lingue europee salvo che in italiano, è, in un certo senso, il 'Manuale del romanticismo'. Già nel 1837 Caravaggio vi appare come un fosco, romantico eroe, ma un eroe tuttavia. E, per influenza del filosofismo tedesco, non vi ricorre soltanto il termine di 'naturalisti' come nel Bellori, ma anche quello generale e concettuale di 'naturalismo' che passa prestamente nel Burckhardt (il quale del resto collaborò a rivedere e ad aumentare nel 1847 la seconda edizione del libro). Ora, si noti che nel vocabolario italiano del Tommaseo-Bellini (1860-1880) la parola non è ancora accolta, mentre non vi manca quella di 'realismo' venuta di Francia.

Circa le opere, il Kugler si attiene di massima alle più sicure, a parte la 'Madonna cucitrice' della Galleria Spada, entrata nei cataloghi nel '700 e famosissima per tutto il secolo e oltre. Un progresso innegabile anche di filologia stilistica, dunque, se pure indotto da altre zone e cioè dall'abito di studiosi che, come il Rumohr, s'erano rivolti esclusivamente ad epoche più antiche della nostra storia artistica.

'Ho già parlato dell'opposizione dei Naturalisti agli Eclettici, particolarmente alla Scuola dei Carracci; un'opposizione che si manifestò non col pennello soltanto, ma anche, come s'è visto, col pugnale e col veleno. I Naturalisti hanno avuto questa loro denominazione dal loro modo, cui si attennero fedelmente, di interpretare e rappresentare la natura più comune. Tuttavia questa interpretazione non appare in essi come puramente casuale e come segno esterno di uno sforzo per mostrarsi originali; essa è al contrario fondata sopra una sensibilità particolare che entra nell'arte per la prima volta e con risolutezza, proprio coll'opera loro, raffigurando l'estremo di quel naturalismo generale che, come s'è visto, attraversa tutta questa grande epoca. La violenza della passione costituisce il tono fondamentale delle figurazioni di questi pittori. Le figure che si presentano allo spettatore nei loro quadri, non sono (com'era per i grandi maestri del principio del cinquecento) concepite secondo un piano elevato di vita dove la bellezza sia il legamento di nobili costumi e dove i sentimenti d'odio o d'amore appaiano come espressioni di una potenza soprannaturale. Alle loro figure manca sia quel legame che quella forza divina: esse sono anzi votate ai demoni della terra e, anche nei casi in cui non si tratta di azioni violente, si sente ch'esse sono capaci delle più selvagge estrinsecazioni vitali. Ma, pure buttandosi tutti da questa parte e negando affatto il lato relativamente ideale del gusto contemporaneo, essi portarono quel loro nuovo modo a una compiutezza artistica così particolare da produrre nell'osservatore un effetto sentimentale molto superiore alla maggior parte delle opere degli Eclettici. Il loro modo di rappresentare, quando si rivela in tutta la sua particolare inclinazione, potrebbe chiamarsi una poesia dell'orrido, del ripugnante. Di qui la loro imitazione della natura comune in quanto essa è sottoposta alla violenza dei soli sensi; di qui la luce particolarmente cruda e intensa e le ombre scure (soprattutto i fondi scuri) che sono costanti nelle loro opere.

Il capo di questa tendenza è M. da C., un artista la cui vita, agitata da selvagge passioni, è già il modello della sua attività artistica. ... Le sue opere ad onta della interpretazione di vita comune e senza scelta hanno una particolare grandiosità e un certo, quasi tragico pathos, che sembra specialmente esprimersi nelle linee grandiose del panneggiare. Non sono soltanto la luce acutamente spiovente e come concentrata né la carnagione fondata come si dice sull'esempio giorgionesco, e neppure il na-

tonalismo nelle sue più rudi esteriorità che formano il grande effetto dei suoi dipinti, ma una particolare, originale poesia di cui tutto ciò è soltanto l'espressione, e che la spiccare la sua potente natura d'artista, in certo modo, e ad onta d'ogni impurità, affine a quella del grande Michelangelo Buonarotti.

(continua)

APPUNTI

Dommatismo di un 'discorso estetico'.

In conclusion di lettura, dal recente saggio di Carlo L. Ragghianti (*L'Arte e la critica. Connessioni e problemi: discorso estetico*, Firenze, Vallecchi, 1951, pp. 217) si è venuta ristabilendo in chi scrive un'impressione diffusa e però persistente, che ha assunto in definitiva consistenza di convinzione precisa; e cioè, alla preliminare posizione di rifiuto di qualsiasi dommatismo mentale, il convergere, nella sostanza, di un altrettale vigoroso dommatismo di posizione, da parte dell'Autore. L'impressione dunque, che libertà del pensare filosofico e 'sens historique' non valgano quali assolute, autonome presenze spirituali, bensì si risolvano in esegesi, inderogabile, del pensiero crociano; salvo altri, e però subordinati, riferimenti culturali e speculativi. Impressione, dicevo, che tuttavia si fa convinzione penetrante considerando segnatamente la parte ultima del 'discorso estetico', ove l'attenzione (del resto, diresti, sinceramente inconsapevole) a non discostarsi dalla linea fondamentale di quel Pensiero, tende a configurarsi in modi che richiamano la preoccupazione, poniamo, di un commentatore, di Marx Engels o del Dottor Sottile, a non derogare, analogamente, dalla autorità rappresentata dai relativi testi.

Parallelismo di atteggiamenti che tuttavia non incide — o almeno, non in modo decisivo — sul significato concreto di un saggio, quale questo del Ragghianti, stimolante per la ricerca metodologica dei nostri studi; e contenuto com'è, di valide quanto ben avvertite esigenze e verifiche. Comunque, nella fattispecie, mi è sembrato miglior partito da seguire, ai fini della ricerca stessa, quello di sottolineare piuttosto i motivi di dissenso, che quelli di consenso, nei confronti del ragionamento dell'Autore.

Precede il volume del Ragghianti un capitolo breve, rievocante il carattere della 'ispirazione storica' quale esigenza vivamente intesa presso taluni scrittori dell'Ottocento; segnatamente dal Flaubert che, senza estraniarsi dal proprio tempo, tramite la mediatrice coscienza storica, ebbe consapevolezza e pratica della distinzione 'fra lavoro della fantasia e della mente, e servizio o missione sociale'. Il materialismo e l'irrazionalismo che tuttora tormentano il mondo rappresentano, nella tragedia delle guerre, quello 'oscuramento di umanità' che, nel parallelo risorgere dei miti, fanatismi, intolleranze, implica un ritorno alla naturalità e un allontanamento dal governo della ragione (e qui un certo mitizzamento illuministico dell'idea di ragione si produce, mi sembra, inevitabilmente) che in ogni caso giustifica la profezia flaubertiana dell'anno 1838: 'Dans cent ans d'ici l'Europe ne contiendra plus que deux peuples, les catholiques d'un côté et les philosophes de l'autre'. Precisando, ovviamente, l'Autore, come per *catholiques* debbano intendersi genericamente i negatori della libertà.

Tale ispirazione storica, d'altra parte, può dirsi variamente presente presso numerosi altri scrittori, quali Thierry, Quinet, Tocqueville, Mi-

chelet, Proudhon, Renan, Hugo, De Vigny, Bouilhet, Lemaître, ecc. Questo 'concreto intervenire nel dramma della storia' conduce l'uomo a 'l'equilibrio superiore che dà questa coscienza del cosmo e dell'umanità'. Propriamente, è quel sentirsi immersi nella storia che, moltiplicando il sentimento umano, consente infine la 'reciproca illuminazione delle facoltà umane'. *Di un 'discorso estetico'*

In questo senso, la premessa intorno all' 'ispirazione storica', apparentemente digressiva (e altrimenti di sentore alquanto prosumentoso) ricava invece una propria interiore giustificazione, in quanto, cioè, l'Autore vi identifica la propria stessa consapevole 'partecipazione' intellettuale e morale al Pensiero moderno; calato, conformato nei problemi dell'arte della critica e — che più conta — segnatamente individuato nelle 'connessioni' con la Linguistica e scienza attuali.

Giustificazione del resto implicitamente rinforzata dalla mera constatazione che in questo 'discorso estetico' fa maggior spicco quel tono autobiografico, eminentemente 'discorsivo' (nel senso di intrecciato dialogo con sé stesso e con gli altri), e frequentemente polemizzante, abituale al Ragghianti; che in definitiva si risolve in viva esperienza di vita e di coltura. In compenso: perché, cioè, non si tratta di importuna quanto esterna abitudine (ed è questa la prima sensazione).

Vero è che il punto di partenza, quale vien dettato nella introduzione del saggio vuol essere il medesimo che ha determinato gli scritti precedenti: e cioè che il 'complesso di cultura' che l'Autore rivive ormai da circa un venticinquennio, restando inalterato pur dopo tanti drammatici accadimenti, non è venuta meno l'istanza iniziale ad insistere 'su alcuni problemi'. Citando infatti il *Pierrot* di Molière, il Ragghianti fa sua la battuta: 'Si je dis toujours la même chose, c'est que c'est toujours la même chose'. Ma è poi, davvero, la stessa cosa? Tale scepsi del Ragghianti non è per lo meno esagerata, se non a dirittura (nel suo stesso presentarsi senza scampo) antistorica? Verosimilmente egli non allude qui ai singoli (concreti quanto innegabili) contributi nel campo della storia dell'arte; bensì al piano della coltura in riferimento alla teoria dell'arte e all'estetica. Ma, per quanto concerne la ricerca estetica, ad esempio, si è verificato intanto un fenomeno storicamente significante: il graduale, sempre più vasto, slittamento dalle posizioni idealistiche in genere, e crociane in ispecie. Un fatto, che mi sembra degno di maggiore attenzione, sia per le conseguenze che potrebbe avere nei confronti della stessa critica d'arte (non importa qui se positive o meno); sia in sé stesso considerato: perché ha valore, cioè, di istanza colturale fortemente avvertita; frutto di meditazione tutt'altro che deteriore; e per nulla arbitraria smania del solito 'superamento'. Non intendo far nomi: e il recente, ottimo volume di G. Morpurgo Tagliabue [1], ove la prima parte è dedicata alle 'Considerazioni sull'estetica italiana dell'ultimo ventennio', me ne dispensa.

Comunque, pur restando sostanzialmente e stabilmente fedele a talune sue partecipazioni teoretiche iniziali (Croce della prima Estetica; conseguente identità di quest'ultima con la Linguistica; critica del positivismo, ecc.) il Ragghianti, ravvisando l'opportunità di 'coordinare, dialettizzare esperienze che sono solitamente distaccate, o si ignorano l'una con l'altra' ha ragionato ed indagato intorno al rinnovamento,

[1] *'Il Concetto dello stile'*, Milano, Bocca, 1951. Nel volume del Morpurgo Tagliabue, ho ritrovato idee spesso coincidenti con le mie; e formulate con quel rigore di ragionamento speculativo, che per lo più difetta allo storico dell'arte. Dissento tuttavia dalle conclusioni dell'Autore sulla funzione assolutamente determinante, se non a dirittura a priori, di uno schema come lo stile, ai fini dell'immaginazione artistica; l'identità di intuizione e coltura, ecc.

Di un 'discorso estetico'

alle ulteriori possibilità e capacità della critica figurativa: da un lato riproponendo le dottrine della 'pura visibilità' in connessione alla moderna epistemologia; dall'altro, dandosi ancora ragione del 'rapporto fra arte e critica o storia' (p. 34).

Constatato, intanto, il persistere, nella critica d'arte a base visibilista della considerazione storica quale 'puro svolgimento di forme astratte', il Ragghianti identifica, tra gli equivoci conseguenti a tale posizione, quello 'secondo il quale la critica è capace di dare l'equivalente dell'intuizione lirica'; e l'altro del così detto 'pregiudizio naturalistico' (pur mascherato dal gergo idealistico) che presuppone (tramite ulteriori mascheramenti) 'il concetto di realtà come esterna e trascendente'. Pregiudizi ed equivoci eminentemente contrastanti con gli sviluppi della filosofia dello spirito come storia, e con la situazione della scienza moderna che, superando l'antico materialismo o realismo, pone ormai i propri problemi non più 'in termini di essere, ma in termini di conoscere'. Ne discende che, ad esempio, 'la fisica tradizionalmente intesa si converte così in epistemologia, cioè nello studio del metodo di ricerca...' (p. 48). Un ritardo, dunque, della critica d'arte rispetto alla filosofia ed epistemologia che usualmente le impedisce di esser *dinamica*, o sia '*biografia spirituale*, che nella riarticolazione aderente, obbediente del processo creativo o fare della personalità ritrova e distingue e motiva i momenti di poesia e di prosa, ecc.' (p. 53).

Critica aderente, allora, (e il motivo non è nuovo) 'accostante' (R. Longhi), immediata; e la si dica pure, nella accezione del percorso dall'opera d'arte all'artista, *dinamica*.

Dove mi sembra invece che il discorso del Ragghianti si vada facendo meno distintivo e convincente, è al momento quando, introducendo le categorie dello spazio e del tempo, ai fini dell'epistemologia della critica d'arte (ed è, si dirà, inserimento che, a mio vedere, non riesce a risolversi in vera e propria esigenza di metodo) egli scorge correlazione e reciprocità di comportamento, tra il tempo, la storia, il linguaggio, la fisica moderna.

Ma, prima ancora. Il pregiudizio naturalistico (che poi attualmente si configura come concezione di un 'universo psico-fisico', realtà in quanto 'prodotto dello spirito astraente') trova il suo corrispettivo nella 'pura visibilità' che concepisce l'artista come produttore di forme spaziali estese, astratte, immobili. Così che — precisa il Ragghianti (p. 55) — 'in questa relazione fra spazio e visione è, più che latente, evidente appieno, oltre ogni accento attivistico conferito al « vedere autonomo e creatore », il presupposto del dualismo fra spirito e natura'. E se tale è la condizione dell'artista, altrettanto vale per la critica visibilista, che tali forme intende, analogamente, quale comprensione di 'determinazioni spaziali', simboli astratti; fino alla concezione di una evoluzione per sé stante delle forme stesse della visione.

Che poi tali simboli o elementi (nel nostro caso, linee, colori, chiaroscuro, ecc.) abbiano mero valore grammaticale, e non linguistico (spirituale), è avvertenza opportunamente ripetuta dal Ragghianti; e però, direi, ormai esigenza familiare alla buona critica d'arte italiana.

Dopo aver individuato i presentimenti sporadici che si ebbero nel secolo XIX da parte di scrittori come Rumohr, D'Agincourt, Quatremère de Quincy, Riegl, a proposito delle connessioni fra critica d'arte e linguistica, il Ragghianti prosegue supponendo una discendenza della 'pura visibilità' dalla teoria lessinghiana dei limiti delle Arti. Propriamente in quanto il Lessing distingueva tra Arti *simultanee* (arti dei corpi e dello spazio) e Arti *successive*, o del tempo, così la 'pura visibilità' con-

sidera l'opera d'arte come fatto spaziale, dissociato dal tempo. Ma forse si tratta semplicemente di connessione ideale e non di storica correlazione, tra Lessing e 'pura visibilità'. In realtà il motivo della distinzione fra le arti è comune generalmente a quelle correnti che pongono il valore estetico *presente* nella forma sensibile ('esistenziale'), e non *rappresentato* dalla forma stessa. E così come è stato possibile sostenere la correlazione tra l'estetica herbartiana, l'*Einfuehlung*, e la 'pura visibilità'; allo stesso modo l'attuale 'ripresa' della distinzione tra le Arti nella estetica attuale, appare in vista collegata al principio oggettivistico del valore estetico immanente alla forma. Direi che il dommatismo crociano del Ragghianti non gli ha giovato per la comprensione storica del significato di tale reviviscenza 'lessinghiana'. Vero è che egli ha criticato ampiamente, a tale proposito, un recente volumetto di R. Raggiunti (*L'arte come letteratura e come musica*) ove si riprende ulteriormente il motivo distintivo tra le arti; ma ha tralasciato invece il Baratono e il Calogero. I quali, diversamente muovendo, vuoi dall'arte come valore formale realizzato dal sensibile, dall'oggetto (espressione che non è più intuizione); vuoi dall'intuizione separata dall'espressione e concepita come *coscienza affettiva* (*patoeidetica*) di un oggetto, il principio distintivo tra le Arti rappresenta presso ambedue una diretta quanto coerente discendenza dalle relative premesse. D'altra parte, penso che da una ulteriore analitica che approfondisca le differenze fra le Arti, si potranno in ogni caso ricavare, sul piano empirico, risultati positivi per la critica, piuttosto che negativi. Anche senza condividerne (e io mi sento da questa parte, insieme al Ragghianti) la validità teoretica.

Di un 'discorso estetico'

Ma torniamo alle categorie dello spazio e del tempo. La possibilità di concepir l'opera d'arte non più 'come un *fatto*, staticamente, ma come un *fare*, cioè un *processo*' (p. 91), viene fatta risalire dal Ragghianti a una funzione di priorità, di attivo catalizzatore dell'esercizio critico che egli attribuisce al tempo, nei confronti della critica, astraente e spazialeggiante, della 'pura visibilità'. Il tempo, giovando a chiarir l'arte come processo, sembra, insomma, quasi identificarsi con la storia stessa. Sembra: ma non si identifica, naturalmente. Perché il Ragghianti, volendo rimaner fedele al Croce, esclude il valore *a priori*, kantianamente intuitivo e conoscitivo, del tempo e dello spazio; ch'egli chiama categorie, ma riduce a schemi, a funzioni, 'rappresentazioni postume e astratte'. Aggiunge anzi: 'Sia chiaro dunque che un'opera d'arte può essere analizzata secondo le funzioni o forma dello spazio e del tempo, *od anche* secondo le altre distinzioni della conoscenza logica; e che questa verifica rinvia ad un ulteriore approfondimento del problema' (p. 102). In tal modo il Ragghianti scansa l'obiezione (p. 99) — fondamentale e non semplicistica — benissimo identificata: che se l'ordinamento spazio-temporale si consideri kantianamente costitutivo, *a priori*; nel giudizio su l'opera d'arte non potendosi riflettere, interpretare, se non in termini, a punto, spazio-temporali, tale ordinamento conoscitivo (o modo interpretativo) sarebbe già di per sé determinante, condizionante; e non si potrebbe distinguerne, isolarne la *singolare* capacità di funzione, rispetto ad altri modi interpretativi.

Ma in attesa che si approfondisca il problema, vorrei intanto osservare: se l'opera d'arte può essere interpretata ancora secondo distinzioni — come quella della conoscenza logica — diverse da quelle dello spazio e del tempo; se la priorità del tempo non è categoriale ma semplicemente schematica, senza validità teoretica, essa si ridurrà al più ad una soggettiva raccomandazione metodologica. E non si scorge sopratutto la opportunità di insistervi così a lungo, come il Ragghianti ha fatto. Dovrebbe

Di un 'discorso estetico'

bastare, suppongo, crocianamente rifarsi a quella 'facoltà intuitiva' dello storico, che si pone propriamente quale capacità, nel giudizio, a non fossilizzare o schematizzare gli elementi o contenuti della ricerca; allo stesso modo che il critico d'arte si sforzerà di 'soggettivare' (L. Venturi) gli schemi (grammaticali) della visione figurativa. D'altra parte, tale 'dinamismo critico' dello storico — senza perciò invocare la funzione catalizzatrice del tempo — è soggettivo, e vale come dover essere, esigenza per una critica veramente aderente, circoscrittiva, nei confronti dell'opera d'arte. Ma sul motivo del giudizio storico si dovrà ritornare.

Intanto. Poiché il Ragghianti si mantiene fermo alla concezione dell'arte come conoscenza intuitiva individuale, caratterizzante 'e perciò stesso espressione' (p. 89), mi aspettavo che — trattandosi di un 'discorso estetico' (p. 37) — egli non avesse tralasciato di considerare talune pur valide e concrete obiezioni relative a questa iniziale concezione crociana dell'arte, dovute al pensiero estetico dell'ultimo venticinquennio. Forse è inutile rammentare come, al carattere conoscitivo dell'arte, proprio della 'prima' Estetica, il Croce stesso sostituisse il motivo del sentimento cosmico (individuale e universale insieme) da prima; e poi quel concetto di liricità, intuizione pura, ove qualunque residuo conoscitivo dell'arte scompare. 'L'arte intuizione individuale mi si mostrò non a pieno adeguata, e perciò la corressi', scrisse infatti di sé il Croce (ne: 'La Critica', 1931, p. 300): il grande filosofo cioè avvertiva il senso delle aporie implicite nel motivo dell'intuizione come identità di immagine-espressione-individuazione. L'obiezione poi si traduce anzitutto nella domanda: la conoscenza intuitiva, essendo immagine immediata, può veramente considerarsi individuale? Come è possibile definir 'caratterizzante' l'intuizione?

In realtà, 'caratterizzante', individuante può venir chiamata la percezione, non l'intuizione, che è *immagine confusa e ideale*, forma aurorale del conoscere. Era, in fondo, l'obiezione medesima del Gentile; il quale risolveva il *sentimento* in riflessione, pensiero, momento della soggettività, cioè, che si nega nel suo opposto per realizzarsi. Ogni individuazione infatti esige il pensiero, la logica: in questo comportamento della coscienza è da ravvisare allora il processo stesso del conoscere, dall'intuizione — immagine indistinta, aconcettuale, all'*espressione*, che è distinzione, giudizio, individuazione [1]. Mi domando allora se l' 'aspetto *copernicano* della teoria dell'intuizione-espressione' (come ama chiamarlo il Ragghianti, p. 204) non rimanga compromesso dall'obiezione di cui sopra.

Io stesso ho cercato (pur senza attingere quel rigore speculativo che un filosofo avrebbe ragione di esigere) di chiarirmi i limiti del problema; riconoscendo bensì il valore espressivo dell'intuizione, quale momento però ancora indistinto, aurorale, ideale; fino al momento riflessivo, logico (questo, sì, veramente caratterizzante); e alla sintesi estetica (fusione, liricità, poesia): secondo un processo dialettico, dunque, in cui ravviso quel *divenire* dell'immagine artistica e, per converso, quel dinamismo critico che il Ragghianti giustamente propugna. D'altra parte, relativamente al secondo momento, mi sono richiamato a quel concetto di *autocritica*, dal Ragghianti medesimo felicemente individuato, tuttavia storicamente limitandolo al caso figurativo dei Carracci; e da me — meditando in concreto, ma indipendentemente, intorno al problema del Disegno — successivamente svôlto nelle sue implicite possibilità teoreti-

[1] Tale posizione gentiliana è stata svolta da G. Della Volpe: *Crisi critica dell'estetica romantica*, 1941. Più recentemente ancora, giungendo a conclusioni diverse, da G. Morpurgo Tagliabue: *Il concetto dello stile*, cit.

che[1]. O meglio: in quelle che a me paion tali, in base alla diretta esperienza critica. E non importa qui se la mia formulazione teorica del principio dell'*autocritica* debba dirsi più o meno inadeguata o probante. Resta, comunque, inesatto quanto il Ragghianti asserisce: 'che questo problema non sia stato perseguito ed ulteriormente svolto' (p. 94). E si vedrà come, e in che, la giustificazione teoretica che 'adesso' fornisce il Ragghianti del mondo della *prosa* nelle arti figurative — dopo averlo qualificato 'in concreto nelle sue varie e positive articolazioni e flessioni spirituali' (p. 94) — si diversifichi dalla mia soluzione dello stesso problema. Intanto. A mio avviso, l'opera d'arte non va solamente considerata 'in molti casi', bensì in *tutti* i casi, ancora e nel contempo 'rappresentazione giudicante... giudizio storico o critico' (p. 94). E non potrebbe essere diversamente, se si accetta che l'autocritica — da me definita 'ponte psicologico di passaggio dall'arte alla coltura' — implicando puntualmente il rapporto tra *poesia* e *prosa* (e, per converso, il 'comportamento' dell'artista nel tempo storico), spiega il costituirsi dell'immagine figurativa come *divenire*, storia, umanità tutta e concreta della personalità, che si esprime insieme intuendo, riflettendo, giudicando: fino alla sintesi estetica dell'opera, che conclude e risolve il percorso. E qualora non si accolga il principio che l'opera d'arte risolve in sé l'*autocritica* (il pensiero) dell'artista, come sarà possibile caratterizzare qualitativamente la personalità? Il Croce, sappiamo, nega tale possibilità: si possono caratterizzare i 'contenuti', e però la personalità poetica resta inafferrabile perché è attività cosciente, ma non coscienza riflessa ('Estetica', II, p. 18); anzi la distinzione tra genio e uomo comune è soltanto quantitativa. *Di un 'discorso estetico'*

Ora, mi sembra che il dommatismo crociano non abbia giovato al Ragghianti nel tentativo di chiarire il rapporto tra l' 'artista' e l' 'uomo', la 'poesia' e la 'prosa' nell'opera d'arte. A questo punto egli ha molto bene individuato il nodo crociano consistente nel 'passaggio dalla teoria dell'arte come pura intuizione, alla concezione dello spirito come storia' (p. 88). Ma la soluzione del 'nodo', riferita alla ben nota distinzione delle forme spirituali, non convince.

A meglio circoscrivere la difficoltà del passaggio dall'intuizione alla storia il Ragghianti è risalito al classico passo della *Logica* del Croce, che: 'in quanto giudizio individuale, la storia è sintesi di soggetto e predicato, di rappresentazione e concetto: l'elemento intuitivo e l'elemento logico sono in lei inseparabili.' Ad integrare il senso di questo rapporto tra intuizione e storia interviene lo stesso circolo della vita spirituale, che si realizza percorrendo a punto le distinte categorie dell'attività intuitiva, logica, economica, pratica. Il compito della critica, o giudizio storico, consiste propriamente nel ripercorrere tale processo spirituale nelle sue forme, che sono distinte ma non separate; che nella stessa distinzione significano vitalità storica. In tal modo si giustifica l'esigenza a concepire il giudizio in riferimento, non soltanto od esclusivamente, alla forma estetica, bensì nel continuo, concreto e pur distinto ciclo spirituale: che è arte, filosofia, azione, riflessione morale; e, in quanto riflessione, giudizio, il quale 'non può essere espresso, ed in tale espressione riemerge l'inestinguibile poesia forma della vita' (p. 111). Motivo che appare, anzi precisato in una nota (n. 24), ulteriormente esplicativa, ove si legge: 'Anche l'arte è sintesi, se è atto teoretico: sin-

[1] Cfr. Luigi Grassi: 'Velasquez critico', in *Primato*, 1 settembre 1942; id. id.: 'Appunti sul Pontormo e i suoi disegni', in *Emporium*, gennaio 1946, p. 29 ss.; id. id.: 'Storia del Disegno', Roma, 1947, p. 93; id. id.: 'Osservazioni sul « non finito » nella teoria del Disegno', in *Atti del I° Convegno Intern. per le Arti Figurative*, Firenze, 1948, p. 34; id. id.: 'Genesi e paternità della critica d'arte', Roma, 1951.

Di un 'discorso estetico'

tesi di intuizione e di vita, che è l'intera vita spirituale, o il reale, o l'universo. Un farsi che è liberazione dell'immagine o fantasia lirica individuata, ma nel quale 'è ineliminabile il momento della prosa, cioè dello spirito in tutte le sue flessioni od attività diverse dalla poesia'. Istanza quanto mai valida; non altrettale, direi, la formulazione teoretica; e le conseguenze per la comprensione dell'individualità. Anzitutto: la distinzione teoretica delle forme spirituali rimane pur sempre distinzione di momenti astratti; ancor se la preoccupazione del Croce sia stata quella di ricondurle ad unità. Nella fattispecie: se la riflessione morale è espressione di giudizio, l'intuizione lirica che ne riemerge, nella sua ideale anteriorità, *come* potrà a sua volta risolversi in espressione individuante, o immagine individuata? Non vi si oppone, previamente, l'obiezione rivolta alla identità di intuizione-espressione: che l'intuizione è immagine aurorale, confusa, ideale, e non espressione individuale, finché non diviene autocritica, pensiero riflettente? La sintesi estetica non risulterà più probante quale superamento dialettico della antitesi intuizione-riflessione; e per converso, poesia-prosa? L'intuizione allora sarà sentimento che è immagine in un *divenire* sempre meglio distinto, autocosciente.

Vita dell'arte, dunque, come vita della coscienza che si fa autocoscienza. Posizione, se si vuole, in linea di massima, attualistica. Meglio rispondente, credo, quando si avverta l'esigenza a superare le contraddizioni implicate in una dialettica, analitica, delle forme distinte (momenti astratti), per ricondurre alla problematicità stessa del reale autocosciente; alla concreta unità dello uomo-artista, quella vita ed umanità che circolano nell'arte e viceversa.

Per quanto concerne la critica, o giudizio storico, la definizione del Ragghianti appare in vista convincente, ancor se alquanto enfatica. Riproduciamo il brano: 'critica o storia della *vita pratica dell'arte*, cioè dell'uomo-artista nella vicenda del suo fare, o in un momento del suo fare, nel dramma complesso della sua vita e della sua anima, dei suoi interessi che sono tutti gli interessi umani, dei suoi contrasti e dei suoi travagli, nelle sue esperienze mentali e morali, nei suoi impulsi vitali, indotti al fuoco della trasfigurazione in un'immagine universale; perché puramente e perennemente umana' (p. 114).

Storia, dunque, della 'vita pratica dell'arte'; complesso di contenuti 'indotti' in un'immagine, che la storia caratterizza individuandoli. E la facoltà intuitiva dello storico, presupposto di qual si voglia concezione metodologica, non nego che giunga spesso a individuare, per via immediata, il significato della sintesi estetica, pur nella stessa distinzione di momenti — tra arte e vita poesia e prosa — di cui appare, ed è, contessuta l'opera d'arte.

Ma la distinzione crociana delle forme spirituali, da cui muove l'autore, è dubbio che possa consentire di cogliere il senso della personalità nel suo realizzarsi come *processo* entro l'immagine artistica, finché questa ultima risalga a quel pricipio ideale, o categoria spirituale, che è l'intuizione-espressione: forma alogica, aconcettuale, cioè, che voglia nel contempo valere come individuazione, totalità, liricità, immagine distinta, 'tecnica interna'. *Trecentos inseris!* Ragionevolmente è stato osservato di recente[1]: 'ogni concetto contiene a priori quello che a posteriori gli si mette dentro, così il concetto di intuizione pura contiene quello che il Croce e i suoi critici vi hanno introdotto durante trenta anni: l'espressione, il sentimento, la totalità, la creatività, la idealità, la contempla-

[1] Cfr. C. Morpurgo Tagliabue: *Il concetto dello stile*, cit., p. 111.

zione etc.; dopo di che tutti questi si possono dedurre come momenti di un problema dell'arte'. *Di un 'discorso estetico'*

Segnatamente l'immagine artistica nel suo articolarsi in quanto 'biografia spirituale', 'vita pratica dell'arte', fare, storia, dell'uomo-artista, non sembra coerente ad un principio formale 'a priori' (l'intuizione-espressione), che sia insieme categoria ideale e principio individuale, senza tradursi in riflessione, pensiero, onde comincia la storia. E volendo concepire il fare dell'artista come storia; volendo afferrare il senso pieno della individualità, credo che si dovrà *trasferire* (sul piano formale, di struttura teoretica, naturalmente) il *principio medesimo, dinamico, della storia, in seno ad una coscienza estetica che si fa coscienza riflessa, pur senza perdere l'originario valore estetico.* Questo, per noi, il senso della personalità: l'uomo e artista; la vita stessa come arte [1].

Né stupisce, d'altra parte, che la genialità filosofica del Croce abbia sfiorato tale soluzione, nella definizione stessa della figura dello storico: 'Certamente, ogni pensiero, anche quello del più astruso filosofo e matematico, si concreta in forma artistica; ma lo storico (nel significato alquanto empirico della parola), dando prevalenza letteraria al soggetto sul predicato, più si approssima a coloro che elaborano pure intuizioni' (*Logica*, parte II, cap. III, p. 183). O si legga ancora: 'la storia o racconto storico ha, a differenza delle scienze astratte, stretta parentela con l'arte, perché così l'arte come la storia non costruiscono concetti di classe, ma offrono rappresentazioni concrete e individuate' (*Filosofia della Pratica*, sez. II, cap. VI, p. 168).

Il 'discorso estetico' del Ragghianti si conclude con una definizione della critica d'arte, analoga a quella precedentemente riportata; ove ancora una volta l'*ubi consistam* della storia si risolve nel 'ricostruire o ripercorrere l'atto creativo, l'intuizione-espressione, nel suo aspetto o momento di fare, di opera, di processo o storia che si dica' (p. 116). E la formula dell'intuizione-espressione incontra da parte dell'Autore una ulteriore, più energica ed incisiva apologia, nel secondo dei saggi in appendice: *Mitografie residuali e storia*; e *Un'estetica della pittura*. Il secondo scritto riguarda il libro di C. Brandi, *Carmine o della pittura* [2]. Alla critica, e conseguente rigetto, della formula crociana, quale si legge nel *Carmine*, il Ragghianti oppone l'obiezione che ormai sappiamo: 'Col Croce, non soltanto la conoscenza intuitiva si scioglie del tutto dalla soggezione a categorie logiche, ma, e questo è il punto fondamentale da « superare », *si pone come funzione o categoria essa stessa della vita spirituale*' (p. 204). La risposta all'obiezione (non vorrei parlare di 'superamento') è implicita in ordine a quanto si è ragionato in precedenza: se la 'intuizione-espressione' è categoria, presupposto *a priori*, essa assumerà valore ideale, non individuale; e non sarà *ancora* espressione Accettiamo, allora, in parte, l'altra più convincente formulazione: 'intuizione *per* l'espressione'.

Ma forse non è superfluo, in conclusione, insistere sul fatto che le ragioni del mio dissenso di fronte al saggio del Ragghianti, non si riferiscono alla richiesta, ben fondata, di una critica d'arte rivolta alla storia umana dell'artista, quanto ai modi della soluzione ch'egli ne offre. Soluzione che ho definito 'dommatica'; così come la mia apparirà — lo prevedo —

[1] Questa soluzione si avvicina idealmente a quella del bel saggio di U. Spirito: *La Vita come Arte*, Firenze, 1943.

[2] Tralascio di considerare in particolare i due saggi in appendice. Della estetica della pittura del Brandi sono stato, del resto, tra i primi a redigere una recensione critica (cfr. in '*Nuova Antologia*', luglio 1946, p. 303), ove cercai di mettere in evidenza la contraddizione implicita nel motivo delle intuizioni spazio-tempo considerate *a priori*, nei confronti della formulazione dell'immagine artistica.

Di un 'discorso estetico'

'eclettica', pur entro un campo ben definito. Ma, nell'età della critica e della storia (qual'è la nostra), da un bene inteso sincretismo (che non sia sperabilmente, empirismo facile e dilettantesco) credo che il critico d'arte, lo storico che non aspiri alla Filosofia, abbia del resto non poco da guadagnare, in vista dell'incontro con la poesia e con il mistero dell'individualità.

Luigi Grassi

Un ritrovamento eccezionale.

È quello compiuto da Sir Kenneth Clark e da lui presentato nell'ultimo numero del 'Burlington Magazine' per il Novembre 1951.

La National Gallery di Londra ha recentemente acquistato da una collezione privata inglese le due tavole che ancora mancavano a completare (almeno nelle parti a maggior formato) il trittico a due facce, già in Santa Maria Maggiore a Roma, noto per i pannelli masolineschi di Napoli e della raccolta Johnson. Ma la maggiore sorpresa si è che, mentre ognuno si attendeva di vedere ancora due opere di Masolino, una di esse con i 'Santi Gerolamo e Giovanni Battista' rivela, senza ombra di dubbio, la mano del giovine Masaccio; venendo così a giustificare, almeno in parte, l'attribuzione di Michelangelo Buonarroti, accolta dal Vasari nella seconda redazione delle sue Vite.

Il ritrovamento è poi importante anche per il chiarimento che reca allo svolgimento fulmineo, ma ora sempre più palese, di Masaccio. Il Kenneth Clark, infatti, avverte assai bene che questi due Santi sono anche anteriori al polittico Pisano; perciò, sul 1425. E, molto ragionevolmente, ne induce che il polittico fosse affidato a Masaccio in un suo primo viaggio a Roma, in quell'anno; che, lasciatolo incompiuto, il pittore tornasse poi a Roma per finirlo nel 1428, pur senza riuscirvi perché subito sopraggiunto da morte; e che, pertanto, al séguito e al completamento dell'opera, attendesse Masolino dopo il ritorno dall'Ungheria.

Tutto ciò viene a confermare, come meglio non si poteva attendersi, il percorso stilistico di Masaccio e Masolino quale io avevo indotto (*Fatti di M. e. M.*, Firenze, 1940) dal procedere interrotto ed alterno sia degli affreschi del Carmine che di quelli di San Clemente. Anche di questo sarà consentito rallegrarsi. 'Paragone' spera, del resto, di poter dare fra poco, in apposito saggio, ai lettori italiani notizia più ampia e illustrata della eccezionale aggiunta portata all'opera dell'altissimo maestro fiorentino.

r. l.

Redattore responsabile: ANNA BANTI S.T.E.B. - BOLOGNA (XI-1951)

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Attilio Bertolucci

LA CAPANNA INDIANA

Poesie

PREMIO VIARECCIO 1951

seguiranno

PIERO BIGONGIARI

IL SENSO DELLA LIRICA ITALIANA

e altri studi

M.me CALDERON DE LA BARCA

VITA AL MESSICO

a cura di EMILIO CECCHI

RACCONTI

di CARLO CASSOLA

ANNA E BRUNO

di ROMANO BILENCHI

Romanzi di

C. E. GADDA *e* ANNA BANTI

e saggi di

GIANFRANCO CONTINI, HORACE WALPOLE

etc.

SANSONI FIRENZE